

# ANNALI D'ITALIANISTICA

**Women's Voices in Italian Literature**

Edited by

Rebecca West  
&  
Dino S. Cervigni

Volume 7, 1989

**AdI**  
**Annali d'Italianistica**  
**The University of North Carolina at Chapel Hill**  
**Chapel Hill, NC 27599-3170**

**EDITOR:**

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**ASSOCIATE EDITORS:**

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

**ADVISORY BOARD:**

Fredi Chiappelli (Chairman), *University of California, Los Angeles*

Luigi Ballerini, *New York University*

Ernesto G. Caserta, *Duke University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willi Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Aldo Scaglione, *New York University*

Paolo Valesio, *Yale University*

Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*

Rebecca West, *The University of Chicago*

*Annali d'Italianistica* seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. For all communications concerning contributions and subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 328 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170. Subscription rates: Regular \$12; institution \$19; patron \$30; donor \$50; benefactor \$100; foreign subscribers (Canada excluded): \$21 (surface mail). Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Manuscripts should be submitted in duplicate and accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet.



## Contents, Volume 7, 1989

- 4 **Rebecca West.** *"A voce piena": An Introduction to Women's Voices in Italian Literature*
- 16 **Victoria Kirkham.** *A Canon of Women in Dante's Commedia*
- 42 **Marina Zancan.** *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*
- 66 **Juliana Schiesari.** *In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy*
- 88 **Valeria Finucci.** *La donna di corte: discorso istituzionale e realtà nel Libro del cortegiano di B. Castiglione*
- 104 **Fiora A. Bassanese.** *What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets*
- 116 **Deanna Shemek.** *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*
- 142 **Beatrice Collina.** *Moderata Fonte e Il merito delle donne*
- 165 **Paola Malpezzi Price.** *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's Il merito delle donne*
- 182 **Elissa Weaver.** *Convent Comedy and the World: The Farces of Suor Annalena Odaldi (1572-1638)*
- 193 **Lina Bolzoni.** *Tommaso Campanella e le donne: fascino e negazione della differenza*
- 217 **Franco Fido.** *Italian Contributions to the Eighteenth-Century Debate on Women*
- 226 **Maria Ines Bonatti.** *L'educazione femminile nel pensiero degli Illuministi e nei romanzi di Chiari*
- 242 **Pamela D. Stewart.** *Rosaura, the Blue-Stocking Heroine of Goldoni's Donna di garbo*
- 253 **Lucia Re.** *Futurism and Feminism*
- 273 **Ursula Fanning.** *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*
- 287 **Darby Tench.** *Gutting the Belly of Naples: Metaphor, Metonymy and the Auscultatory Imperative in Serao's City of Pietà*
- 300 **Maryse Jeuland-Meynaud.** *Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante*
- 325 **Robin Pickering-Iazzi.** *Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, and Fallaci*
- 341 **Biancamaria Frabotta.** *Left Hand, White Poetry*
- 354 **Margherita Harwell.** *La poesia di M. Guidacci: origini e sviluppo*
- 382 **Carol Lazzaro-Weis.** *The Subject's Seduction: The Experience of Don Juan in Italian Feminist Fictions*
- 394 **Maurizio Viano.** *Sesso debole, pensiero debole*
- 423 **Maria Corti.** *Autointervista*

**Aggiornamento bibliografico. A cura di Vincenzo De Caprio**  
430 Luigi Trenti. *Rassegna dannunziana* (1980-87)

**ITALIAN BOOKSHELF.** With the collaboration of Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Gustavo Costa, and John P. Welle.

Italo Borzi, ed. *L'Italiano come lingua seconda in Italia e all'Estero*. (Luciano F. Farina 440). *Italiana: Selected Papers from the Proceedings of the Third Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian* (December 27-28, 1986, New York, N.Y. Ed. Albert N. Mancini, Paolo Giordano, and Pier Raimondo Baldini (Luigi Monga 442). *The Writings of Medieval Women* (Julia Bolton Holloway 444). Manuela Colombo. *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità* (Sergio Corsi 446). John J. Guzzardo. *Dante: Numerological Studies* (Steven Botterill 449). *The Humanism of Leonardo Bruni: Selected Texts* (David Marsh 452). Angelo Poliziano, *Lamia, Praelectio in Priora Aristotelis Analytica* (David Marsh 452). Paul Colilli. *Poliziano's Science of Tropes* (David Marsh 453). Giancarlo Maiorino. *Adam, "New Born and Perfect": The Renaissance Promise of Eternity* (James V. Mirollo 455). Tonia Caterina Riviello. *Agnolo Firenzuola: The Androgenous Vision* (Marcella Diberti-Leigh 457). Renzo Bragantini. *Il riso sotto il velame: la novella Cinquecentesca tra l'avventura e la norma* (Theodore J. Cachey, Jr. 458). Franco Fido. *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta* (Rena A. Syska-Lamparska 460). Moderata Fonte. *Il merito delle donne*. Ed. Adriana Chemello (Paola Malpezzi Price 462). *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*. Ed. Louise George Clubb et al. (Albert N. Mancini 463). *Lectura Marini*. A c. di Francesco Guardiani (Emilio Speciale 466). *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. A c. di Carmelo Alberti (Gustavo Costa 468). Ugo Foscolo. *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*. Vol. I: *Poesie e carmi: Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le grazie* (Gustavo Costa 470). Ugo Foscolo. *Ultime lettere di Jacopo Ortis: poesie e carmi* (Gustavo Costa 470). *Raccolta Foscoliana Acchiappati: Lettere autografe e manoscritti di Ugo Foscolo*. *Raccolta Foscoliana Acchiappati: Lettere autografe e manoscritti di contemporanei* (Gustavo Costa 473). Alfredo Bonadeo. *L'Italia e gl'italiani nell'immaginazione romantica inglese* (Gustavo Costa 475). Giacomo Leopardi. *Poesie e prose*. Vol. I: *Poesie*. Giacomo Leopardi. *Canti* (Gustavo Costa 476). Tibor Wlassics. *Nel mondo dei Malavoglia: saggi verghiani* (Frank I. Caldarone 479). Italo Svevo scrittore. *Italo Svevo nella sua nobile vita* (Beno Weiss 480). Ernesto G. Caserta. *Croce and Marxism: From the Years of Revisionism to the Last Postwar Period* (Giovanni Gullace 482). M. E. Moss. *Benedetto Croce Reconsidered. Truth and Error in Theories of Art, Literature, and History* (Giovanni Gullace 485). Jared Becker. *Eugenio Montale* (Rebecca West 487). Paolo Valesio. *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria* (Emilio Speciale 490). *Bibliografia degli scritti di Cesare Segre* (Paolo Cherchi 492). Maria Corti. *Il canto delle sirene* (Rebecca West 493). Laura Romani. *Poesie* (Silvio L. Covi 496). James Hay. *Popular Film Culture in Fascist Italy* (Giovanna Dalle-Vacche 498).

501 **Books Received**

Copyright 1989, Annali d'Italianistica, Inc. Edited by Rebecca West and Dino S. Cervigni



*AdI* 1991

**Italy's Literary Culture since the Sixties,  
the Modern,  
and the Postmodern**

That Italy's literary culture has changed significantly since the sixties — by virtue both of indigenous energies and external forces — is hardly questioned by scholars. And yet, no unanimity exists as to a concept which might adequately describe the sixties, the seventies, and the eighties, and which might act as an effective instrument of philosophical, critical, and cultural investigation. For some scholars postmodernism, which they view as a philosophy, a political and economic phenomenon, and/or a cultural condition, constitutes the most enduring category. As Franco Fortini writes, "Il postmoderno è sempre meno una formula passeggera e sempre più una categoria permanente" (*Corriere della sera*, May 23, 1989).

The supporters of the postmodern seem to be mostly engaged in describing its constitutive elements — viewed as a beneficial erosion of the principles of reality as well as a progress — and also in identifying allies and opponents. And yet, the increasingly large number of exponents of the postmodern hardly display consensus among themselves. Their opponents refuse to accept the death of modernism and remain mostly united in emphasizing the destruction of the sense of history, which they claim as the basis of postmodernism. For others, finally, there are no "outsiders," since according to them proponents and opponents of postmodernism are two groups who reflect differently on the current cultural situation.

Within this complex debate, *AdI* 1991 intends to explore Italy's literary culture since the sixties, modernism and postmodernism, the extent to which these two concepts can be effective in literary analysis, and the philosophical and critical categories which have either predated or developed during the last three decades.

Accordingly, the Editors welcome contributions from scholars with different approaches in order: 1) to explore some of the changes which have taken place or are taking place within Italy's literary culture since the sixties, 2) to explain, analyze, or criticize postmodernism, 3) to show its effectiveness, or lack thereof, in the critical analysis of specific literary works, 4) and to analyze specific literary works or cultural phenomena which are situated outside postmodernism.



## “A voce piena”: An Introduction to Women's Voices in Italian Literature\*

When, in the 1987 issue, *AdI* first announced the topic of this volume, the editors wrote that the contributors themselves were invited “to define the boundaries of their critical discourse” in order to avoid “exclusionary and dogmatic strictures.” At that time, Dino Cervigni and I wished above all that the issue might reflect the methodological, ideological, and theoretical diversity characteristic of women's studies. We also sought historical breadth in the texts and problems studied, and hoped for contributions from both European and American, younger and more established scholars alike. Our wishes have been fulfilled more completely than we could have imagined; the resultant issue reaches a level of individual and collective excellence that far surpasses mere diversity and breadth. The response to our call for papers was of such magnitude that we were forced, due to limitations of space and, in some cases, time, to exclude several articles of great interest. The decision to include more pieces than in any other past issue of *AdI* — twenty-three in all — reveals our difficulty in setting limits, even regarding the volume's size, to what is undoubtedly one of the most stimulating areas of inquiry today. From the voluminous response to our proposal of two years ago, and from the excellent quality of the pieces, we can all readily deduce that this forum was and remains an authentically needed one for Italianists both here and abroad. Although there is no dearth broadly speaking of published studies regarding women and literature, there have been many fewer publications entirely dedicated to women in *Italian* literature and culture. In 1987, the English journal *The Italianist* presented an issue entitled “Women and Italy”; and in 1988 *Italica* printed three articles and two reviews pertaining to women's studies under the title “Women's Voices.” The “Editorial” of *The Italianist* points out that the special number, “unlike the earlier one on Pasolini (Volume 5), which was initiated by the Editorial Board” was, however, “much more the creation of our contributors, a number of whom . . . submitted

---

\* I wish to thank Dino S. Cervigni for inviting me to work with him as co-editor of this issue. He was in all ways an exemplary collaborator, and his absolutely vital contribution to the existence of this volume, from first proposing the topic to soliciting, reading, and editing its contents step by step and side by side with me, must be recognized and praised. My thanks also go to our many contributors for their enthusiasm, patience, and professionalism, as well as to those colleagues whose equally excellent work could not be included due to constraints of space and/or time.

*AdI* wishes lastly to acknowledge with gratitude the generous support of the Graduate Division of the Humanities at the University of Chicago, made possible by the Division Dean, Philip Gossett. Such institutional encouragement of our efforts is greatly appreciated.

articles in the area of women's studies" (5). The same sort of "spontaneous creation" resulted in the *Italica* issue. *Adl*'s editorial initiative in 1987 was, therefore, both timely and responsive to what had become recognized as a lack within Italian Studies, i.e., public recognition that numerous Italianists of many sorts were and are doing excellent work in this field, and that a spacious forum for the presentation of some of that work was overdue. Although the formal initiative was editorial, it is nonetheless true in the case of this issue as well that the editors were responding to an existing need rather than seeking to stimulate new interest.

As might be expected, most of the contributors to this issue are women. Although expected, it is also, I believe, somewhat lamentable, for women's studies, whatever else they are, are non-exclusionary. Nonetheless, in Italian studies, men have not tended to enter *en masse* into the terrain of gender-related issues. No matter how it might be explained or interpreted, it is notable that this issue dedicated to "women's voices" is for the most part made up of "women's voices." This fact serves to point to some of the most complex and debated questions underlying gender-related studies: What indeed is a "woman's voice"? What is most at stake: equality or difference? How can those stakes be understood, and with which instruments of analysis and modes of expression can they best be articulated? Are women's studies inevitably feminist studies? If so, is such a thing as "male feminism" possible? And on and on. There are no easy answers to these and a whole host of other questions pertaining to this field of inquiry. The essays that follow show once more just how far from univocality we are — and just how genuinely valuable serious plurivocality is to our shared critical enterprise, whether centered on women's studies or on other areas of intellectual, ideological, cultural, and spiritual import. If gender-related scholarship has succeeded in agreeing on any one emphasis, surely it is in its highlighting of one of the most evident (indeed, self-evident, although not universally accepted as such) facts of both life and art: precisely the diversity of voices, and the alterity of experience and perspective informing them. Working against the dominance of any one mode of discourse (critical or otherwise) or any one privileged window onto reality, women's studies remind us of the importance of difference while at the same time implicitly or explicitly emphasizing that difference is not necessarily opposition, estrangement, or threat. The political, as well as sexual and critical, implications of this openness to otherness are clear.

Although diversity is the byword of "women's voices," for the sake of introductory clarity I'll seek to categorize and organize the essays that follow according to various criteria. First, the articles are presented in chronological order, from Victoria Kirkham's essay on Dante's *Commedia* to Maurizio Viano's consideration of women's relation to contemporary Italian philosophical trends. Between these articles are included pieces pertaining to texts, authors, or issues of the Cinquecento, Seicento, Settecento, Ottocento, and our own century. The



majority of the studies deals with the Cinquecento and the Novecento; nor is this surprising given the explicit and strong presence of texts and issues pertaining to women in these periods. In spite of these concentrations, however, the historical and genre-related breadth of the volume's contents provides an implicit history of women's cultural and literary presence in Italy through the last six centuries, whether as authors, literary characters, or objects of both female and male scrutiny. I might add that there is as well the critical breadth that results in part from the contributors' American and European scholarly contexts: the mix of Italian, English, French, and American scholars assures methodological and ideological variety of the most dialogically stimulating kind.

The essays can also be classified according to whether they concentrate on works *by* women; concepts *of* women in diverse historical periods and in female and male-authored texts alike; or representations *in* texts of women and Woman as literary characters, poetic symbols, or figures of sheer alterity and/or mystery. In the first category are articles on the writers Gaspara Stampa, Moderata Fonte, sister Annalena Odaldi, Matilde Serao, Elsa Morante, Margherita Guidacci, Dacia Maraini, Biancamaria Frabotta, and others. In the second and third categories can be included the articles on Dante's cast of women in the *Commedia*, Ariosto's Angelica, Goldoni's "bluestocking" Rosaura, Castiglione's court ladies, and women in Campanella's complex *corpus*; as well as on the women, real and literary, of Italian Futurism, of the Settecento, and of contemporary literary and philosophical texts. Women as authors, subjects, and objects — and even as conspicuous absence as argued by Maurizio Viano in regard to *il pensiero debole*: all of these approaches to and manifestations of women's voices in Italian literature and culture are present in the following studies.

There is a great variety of methodological approaches to the many authors, texts, and issues discussed in these essays. In briefly describing the individual essays, I'll loosely organize them according to whether their primary (although by no means exclusive) emphases are historical and/or philological, or theoretical and/or ideological. There are often many overlappings of these approaches and emphases within the same essays, so that my procedure should be seen as basically utilitarian, in support of certain groupings. It is true that the strongly historical and philological orientation of the Italian critical tradition is most evident in the articles written by European scholars, while certain kinds of close readings and innovative theoretical perspectives reflect the training and preoccupations of many scholars on this side of the Atlantic. But there are many exceptions to this ostensible rule. That these methodological strengths interpenetrate, and any strict separation of one from the other is ultimately impossible, is a heartening sign that a genuine dialogue is continuing to take place between American and European researchers, a "conversation" that *AdI* has always sought to encourage. (For a cursory but nonetheless useful summary of the transnational nature of feminism and women's studies from their inception, see the section entitled "La cultura delle donne" in Ceserani and De Federicis,



eds.)

\* \* \*

A strong interest in theorizing is especially evident in the contributions of Valeria Finucci, Carol Lazzaro-Weis, Lucia Re, Juliana Schiesari, Darby Tench, and Maurizio Viano. In her essay, "'Corteggiando la donna di corte': discorso istituzionale e realtà ne *Il libro del cortegiano* di B. Castiglione," Finucci explores the presence of women, both within the court itself and within the textual space of the *Cortegiano*, from critical perspectives posited in the work of, among many others, Foucault and Lacan. That women are materially present in the courtly context is undeniable; Finucci argues, however, that their presence is of the imaginary rather than symbolic realm (in Lacanian terms); in support, that is, of the dominant patriarchal discourse (Foucault's "fellowship of discourse") from whose creation and shaping they are excluded. She explores in detail the ways in which women are effectively absent, although physically present; talked about, but barred themselves from the possibility of speech. Remaining an object of discourse rather than a subject, the woman of the court conspires with the men on whom she is dependent for her identity rather than actively participating in the formation of that identity. Finucci concludes that Burckhardt's declaration that in the Renaissance "female emancipation . . . was simply a matter of course" is too optimistic if reconsidered, as she does in her essay, in the light of contemporary theorizing about self-formation, mastery, and independence.

Juliana Schiesari's essay, "In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy," also focusses on the Renaissance; she seeks to continue "a relentless interrogation into the values and practices that situated the question of 'woman' paradoxically at both the center and circumference of Renaissance thought." Referring to much of the important recent critical and theoretical work on redefining the so-called "emancipation" of women during the Renaissance, Schiesari concentrates on the issue of virtue. She argues that the worth of Cinquecento women was consistently measured according to a male standard of excellence and an approximation of masculine ideals of courage and intelligence. Subjected to a male gaze, the woman was praised, criticized, and ultimately defined by those objectifying eyes whose scrutiny sought likeness rather than difference. Ranging among a rich variety of texts, from encomia in praise of women to the *Cortegiano*, from Bruni and Machiavelli to Ariosto, Tasso, and the nun Arcangela Tarabotti's defense of women, Schiesari provides an excellent survey of Renaissance gender morals, and points the way to future elaborations of the problematics of concepts of female "virtue" not only in that period, but in earlier and later eras as well.

With the essays by Lazzaro-Weis, Re, Tench, and Viano, we move to the late Ottocento and the Novecento. In "Gutting the Belly of Naples: Metaphor, Metonymy and the Auscultatory Imperative in Serao's *City of Pietà*," Darby

Tench reads *Il ventre di Napoli* as “a clear instance of nineteenth-century *écrire-femme*.” Referring to the suggestive work of philosopher Richard Rorty, whose writings seek to question the validity of the traditional epistemological privilege granted to sight, Tench suggests that Serao’s portrait of the diseased city of Naples similarly challenges the dominance of visually conditioned metaphoric processes of representation, relying instead on metonymic linkage and auscultatory listening in order to recuperate the authentic life of the city and its people. That conversation and the genuine exchange of ideas and feelings depend more on the senses of hearing and touch than on sight has broad implications for cultural and literary studies, some of which are broached in Tench’s essay. Her reading of Serao becomes a “note,” therefore, in a much larger symphony of theoretical concerns.

Lucia Re’s “Futurism and Feminism” does much to redimension what is standardly seen as futurism’s overwhelmingly misogynist world view. Informed by new historicist as well as feminist theoretical acumen, Re rereads male futurists’ declarations from a Nietzschean perspective, and posits that, while deeply imbued with the philosopher’s disdain for women, Marinetti’s and others’ futurist polemics had the merit of underlining the political and ideological essence of sexual, interpersonal behavior. The slogan seen today by many as quintessentially feminist — “the personal is political” — was, she argues, already implicit in futurism. Re then moves to a consideration of futurist women — Valentine de Saint-Point, Maria Ginanni, Rosa Rosà, and Enif Robert — whose poetry and prose often collaborated in futurist contempt for women while at the same time positing alternative and liberating identities to those of vamp or mother. The recovery of these little known texts, and Re’s ideologically resonant theorizing about their meaning and import, contribute enormously to the creation of a more complete and informed critical view of Italian futurism, as well as of the fascist ideology that is inextricably bound up with it.

Don Juan, the traditional figure of the seducer, is also a symbol of the scandal of language’s seduction in the work of Shoshana Felman. Taking off from Felman’s argument, Carol Lazzaro-Weis meditates on postmodern feminist theories of language in her essay “The Subject’s Seduction: The Experience of Don Juan in Italian Feminist Fictions.” She provides a brief but rigorous summary of French and Italian feminist thought regarding modes of representing the self and experience in language; she then moves to an analysis of two contemporary Italian feminist prose fiction works: Maria Schiavo’s *Macellum: Storia violenta e romanzata di donne e di mercato* and Dacia Maraini’s *Il treno per Helsinki*, in both of which the figure of Don Juan provides the possibility of examining male-female relationships and the ways in which language conditions and seeks to express them. There is a similar interest in women’s “taking of the word” as is seen in Finucci’s study of Castiglione’s text; Lazzaro-Weis also emphasizes the complicity of women in their own prisons of silence and passivity, while probing the complex problem of postmodern myths of language



and their place in feminist critical and creative writing.

Maurizio Viano's "Sesso debole, pensiero debole" is a multi-faceted piece that embodies the etymological meaning of "essay" as "attempt." By this I mean to emphasize the article's self-consciously autocritical stance by means of which its own identity as a male feminist's offering is as much at stake as the issue it confronts: the place (or lack thereof) of women and feminist modes of expression and ideological concerns in the contemporary Italian philosophical trend known as "pensiero debole." Embodying in its own style and structure the very characteristics Viano sees as lacking in the majority of writings by "debolisti" — i.e., an explicit consciousness of gender as a conditioning factor in philosophy and politics alike; the repudiation of metaphysics' privileging of the acorporeal and abstract in favor of "writing the body" and highlighting the personal, contextual realities out of which discourse emerges; and the validation of the mythic, ludic, and fable-like potential of language, rather than the closed, elitist language of traditional academic philosophy, the former of which renders even highly complex theoretical elaborations broadly accessible — his essay both speaks of and *is* male feminism in action. In its eloquent critique of "pensiero debole," the essay will no doubt stimulate needed further debate on this trend; in its thoughtful view of feminism — female and male alike — it may perhaps encourage more men to venture into the thorny terrain of gender studies.

I have dedicated substantial space to the above articles, not because I judge them in any way superior or privileged in relation to the contributions I shall now briefly describe, but because within them are detailed certain essential concerns that are discernible, implicitly or explicitly, in all of the essays. These concerns include: 1) the redimensioning of historically traditional descriptions of women's roles, in literature *and* in life; 2) the rediscovery of texts by women and the creation of opportunities for women to "speak themselves," to be subjects as well as objects of discourse and experience; 3) the awareness, as critics and theorists of literature and culture, of the interpersonal, political, and basically *human* implications and dimensions of our academic discourses: the relevance, in short, of theory to praxis. These and other underlying preoccupations that fuel women's studies are evident even in the least openly theoretical essays included in this volume. I'll now attempt to give necessarily brief descriptions of the contents of those essays that tend to stay closer to stylistic, philological, and historical concerns, insisting once more, however, that in choosing to follow a utilitarian organizational principle, I am by no means suggesting that the following pieces are theoretically barren or politically neutral. On the contrary, these essays show that even in the least explicitly theoretically or ideologically conditioned critical methodologies, the mere choice of subject matter is already a declaration of certain allegiances, and the instruments of analysis and modes of argumentation are charged with the energy and power of the critic's implicit ideology. I'll follow a chronological order in presenting the remaining articles.



\*\*\*

In "A Canon of Women in Dante's *Commedia*," Victoria Kirkham charts the female population of the great poem, explaining the principles of organization underlying Dante's inclusions, and bringing forth the many recondite meanings ascribable to numerologically significant patterns of groupings as well as of individual characterizations of women. We learn that five is the number of the flesh, for example, making Francesca's placement in *Inferno* V inevitable and iconic. The particular (and often negative) feminine connotations of many other numbers are shown, and Dante's use of these resonances in the construction of his poetic edifice is discussed in penetrating and exhaustive detail. Kirkham's conclusion that woman's lot in the *Commedia* rests on dominant scientific and moral principles of the poet's medieval world is amply supported by her rigorously and elegantly presented erudition. From Dante's Trecento, we move to the Cinquecento; along with the essays by Finucci and Schiesari discussed above, there are those of Zancan, Bassanese, Shemek, Collina, and Malpezzi-Price. Marina Zancan's piece is an extraordinarily informative and historically precise consideration of women intellectuals of the early sixteenth century in the Venetian republic. In a few pages, she paints a detailed portrait of Venetian culture and of women's political and cultural place within it. She then moves to a more specific consideration of the social categories for women delineated by patriarchal society: *signora*, *meretrice*, and the ambiguously situated *cortigiana*. These last were "transgressive" women who represented alternative and independent voices within the culture of their time. Zancan then discusses Gaspara Stampa, a *cortigiana*, and Maria Savorgnan, a *signora*, showing how these women from very different social classes and personal circumstances both sought to forge their own unique identities and to give voice to their own dreams of presence and participation.

Fiora Bassanese also considers the work of Gaspara Stampa, as well as that of Tullia D'Aragona and Veronica Franco, in her essay "What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets." Existing more or less on the fringes of polite society, these women had to construct positive identities without recourse to aristocratic bloodlines or family influence. One of the ways in which they sought to do so was through self-naming. Bassanese explores the significance of their chosen names and of the many plays on naming in their poetry that, far from being mere poetic embellishments, were signs of their selfhood and emblems of their shared desire to transform themselves from object to true lyric subject: to poets. Paola Malpezzi-Price makes much the same point about Moderata Fonte's choice of pen name in her careful study of Fonte's *Il merito delle donne*. Born Modesta Pozzo, Fonte maintained the allusion to water in her chosen name, but changed the enclosure of the "well" into the dynamic freedom of the "fountain." Malpezzi-Price performs a close reading of the "giornata prima" of Fonte's recently republished treatise, showing very convincingly the "hybrid" nature of its language, which is both a response to misogynist literature

and an inscription of female intentions within dominantly masculine modes of discourse. Aggressively critical of and yet implicitly conciliatory toward men, Fonte's work walks a tightrope stretched between patriarchal society's assumptions concerning women's worth and the forging of new structures, both literary and societal, that might challenge those assumptions. Beatrice Collina's piece on Fonte moves away from a close textual reading of the treatise in order to provide important information on its publication, reception, and dissemination within the culture from which it emerged. The biographically and historically dense material presented by Collina meshes well with Malpezzi-Price's more textually circumscribed analysis; reading both in concert permits us to understand and appreciate the merits of this hithertofore relatively ignored figure of the Cinquecento.

From these essays dedicated primarily to actual women of the Renaissance, Deanna Shemek takes us into the literary universe of Ariosto in order to concentrate on "that elusive object of desire": Angelica. Shemek posits that, like Ariosto's many other refutations of the validity of polar oppositions underlying diverse areas of his era's dominant discourse, Angelica is constituted as a response to the polarized terms of the *querelle des femmes*. She is a signifier of pure and impossible sexual alterity, an unreachable otherness that is the most destructive force in the entire poem. When she breaks down Orlando's circular, self-seeking gaze and becomes a desiring subject in her own right, her function as a reference point for male desire and self-definition is revealed as illusory, and she disappears from the text. The importance of Lacanian thought concerning the imaginary and the symbolic is evident here, as it is in Finucci's and others' meditations on the female subject. Shemek's close reading of one female character's function and meaning in a poem written by a man has wide resonance for studies of the ways in which male authors implicitly or explicitly grapple with the question of difference, and write into their texts the dangers and/or seductions of illusive images of alterity.

Taking us into the Seicento and Settecento are the articles by Weaver, Bolzoni, Fido, Stewart, and Bonatti. Elissa Weaver writes of "Convent Comedy and the World," concentrating on the theatrical farces of Suor Annalena Odaldi, a nun from Pistoia who lived from 1572 to 1638. Having worked extensively to recover texts long buried in archives, Weaver has brought to light a fascinating body of literature written by and for nuns, among whom Odaldi, whose plays were composed for and performed at her convent's Carnival festivities. We learn that the nun's plays were completely secular in subject matter; Weaver suggests that they were tolerated as such precisely because of having been written in Carnival's spirit of the "world upside down." Marriage is a primary theme of the farces, a fact interpreted by Weaver as an indirect complaint by Odaldi regarding her "imprisonment" in the religious life as well as an expression of her abiding attachment to the world beyond its walls. The historical, cultural, and literary interest of this pioneering research into the hidden world of nuns' creations quite



literally unlocks the convent doors, and restores a voice to a long silent female population of the late Cinquecento and early Seicento.

Lina Bolzoni's piece is an exhaustive analysis of Tommaso Campanella's fascination with and negation of female difference as manifested across his entire *corpus*. A contemporary of Odaldi (he lived from 1568 to 1639), Campanella moved and worked in a social and intellectual universe light years away from that of the nun, so that reading these two pieces together gives us the added bonus of recognizing again the radical diversity of experience within any one historical period. Fascinated by the new discoveries and intellectual vistas of his time, Campanella's thought is characterized by his thirst for freedom and knowledge. Bolzoni discusses his strong belief in diversity and multiplicity, and his refutation of a strictly anthropomorphic view of experience. Moving to the question of sexual difference, she carefully demonstrates that Campanella's acceptance of the duality of the sexes permeated his world view, and resulted in a polarization that endowed women with great metaphysical and cosmic power but also made of them "imperfect men," inferior and lacking versions of maleness. Campanella's fascination with fundamental universal duality and, at the same time, his negation of female difference create extraordinary tensions in his work, the implications of which are still relevant to our own experience.

The articles by Fido, Bonatti, and Stewart together form a rich portrait of Settecento attitudes toward women as expressed in diverse forms, from novels to theatrical pieces to journalistic and diaristic documents. Franco Fido writes in "Italian Contributions to the Eighteenth-Century Debate on Women" of the challenge during the *siècle des lumières* to the traditional alternatives for women of marriage or the religious life. Situating his discussion of Italian figures in the context of the influential French thought that was circulating in Settecento Italy, Fido first writes of the Neapolitan Giuseppe Maria Galanti, a great admirer of Voltaire and Rousseau, and a great *aficionado* of sentimental novels. While arguing against the criminalization of rape, Galanti also emphasized the social and political questions inherent in women's position, an emphasis that Fido writes is characteristic of the Italian enlightenment. Fido next turns to Milan and the Verri brothers, concentrating on Pietro Verri's *Manoscritto da leggersi dalla mia cara figlia Teresa*, and its remarkably caring practical advice to the young girl. He completes his survey with mentions of women active in eighteenth-century Venetian life, as well as of Goldoni's and Chiari's well-known contributions to the debate on women. Maria Ines Bonatti gives extensive attention to the novels of Chiari in her essay on female education in Enlightenment thought. Positing that it was in the novel that the complications and contradictions pertaining to the education of women were best represented, Bonatti studies the "pedagogical theory" implicit in Chiari's novels while referring as well to the writings of Verri, Gozzi, Goldoni and other authors actively involved in the Settecento debate on women. Bonatti concludes that the novel, with its heterogeneous plots and characters and its flexible structure,



served to aid women in forming new self-awareness and models of comportment and accomplishment.

And, lastly, in Pamela Stewart's essay on "Rosaura, the Blue-stocking Heroine of Goldoni's *Donna di garbo*," we are given a careful close reading of the play within the context of Goldoni's overall theatrical reform. Concentrating on the transformation of the *Commedia dell'Arte*'s *servetta* role into that of Rosaura's as protagonist, Stewart argues that Goldoni substitutes the principle of disguise with that of imitation, a change that has performative significance and thus serves as a key to interpreting both Rosaura's character and the whole play. Rosaura's imitations of the manners and speech of other characters are, according to Stewart, in fact parodies and caricatures of them that elicit the audience's sympathy with her. Neither tiresome know-it-all nor unappealing flatterer, Rosaura is a dramatic character of enormous appeal, a woman who displays her intelligence and wit with her talent for imitation. By paying attention to the element of parody and by considering the original as well as the subsequently revised versions of the play, Stewart argues that an over-simplified and artificial notion of the Goldonian reform is avoided, and the transformation of the *Commedia dell'arte* is better revealed as the subtle and painstaking process it was.

The remaining articles, by Fanning, Pickering-Iazzi, Jeuland-Meynaud, Harwell, Frabotta, and Corti, all discuss texts and figures of the late Ottocento or Novecento. The first three center on women writers of prose fiction — Serao, Aleramo, Maraini, Fallaci, and Morante — while Harwell explicates the poetry of Margherita Guidacci. The Frabotta piece consists of translations by Keala Jewell of an essay first published in the seventies and a poem published in 1982, and Maria Corti gives us a wonderfully personalized account of her career as a scholar and creative writer in her "Autointervista." Although there are many other women's voices of the recent past and present that are not included (excellent poets such as Maria Luisa Spaziani, Giulia Niccolai, and Amelia Rosselli; or prose writers of renown such as Natalia Ginzberg, Anna Banti, and Grazia Deledda, as well as the many lesser-known literary women of our century whose work is beginning to be recognized), these pieces collectively more than amply demonstrate the enormous contribution by women to modern and contemporary Italian culture, and the critical seriousness with which that contribution is being described and assessed.

Ursula Fanning opens an important area of consideration in her essay on representations of female friendship in Serao's work. One of the most sustaining forms of human interconnectedness, for men and women alike, friendship tends to be taken for granted in criticism as in life. Fanning brings it to the fore demonstrating, through a series of close readings of episodes in Serao involving women friends, that the characters define themselves through these intense relationships of similarity and opposition, while the novelist herself works through a process of self-definition by writing about friendships. As alternatives

to heterosexual love relationships, marriage, and lesbian attachments (although these other forms of emotional connection condition and are conditioned by friendship), the bonds between women in Serao's novels are, according to Fanning, "undeniably political," and function as implicit challenges to the exclusive privileging of specific institutions, especially marriage.

From friends to mothers: Robin Pickering-Iazzi explores the diverse images of motherhood painted in novels by Aleramo, Morante, Maraini, and Fallaci. While all of these writers refute the ideology of motherhood as women's primary and biologically determined destiny, they do not deny the importance and complexity of motherhood. Instead, in various ways their novels probe the realities of mothering, male-authored images of motherhood, and the broader social and cultural implications of alternative concepts of the mother/child relationship. Rather than being a given, motherhood is shown to be a process involving not only the nurture of the child but also the identity of the woman. By exploring motherhood in diverse and sometimes opposing images, the novels under consideration provide new metaphors for women's actual experience and inner desires. Maryse Jeuland-Meynaud also analyzes the role of the mother in her essay on Elsa Morante's novels, but as part of a larger consideration of portrayals of women in that *corpus*. Morante's books overflow with women characters of all ages and social classes, although young and poor mothers are focal points of her cast of characters. Seeking ultimately to explain the negative fate typically ascribed to women by Morante (madness, isolation, sexual mania, death), Jeuland-Meynaud posits that these passive and victimized women, created, paradoxically, by "una donna di forte personalità," reflect Morante's early and sustained preference for a traditional, essentialistic, and innate theory of ontology of Woman rather than a dynamic, active, and existentially conditioned ontology, these being the two dominant formulas available in the post-War years when Morante was beginning to write. Her refusal of the existentialism evident in, among others, De Beauvoir's theories, and her acceptance of more traditional concepts of women instead of the futuristically oriented views of self-formation circulating in the late forties were choices determined perhaps by her strongly elegiac vein and her utter disdain for social realism. This is a reading of Morante that is sure to generate controversy; Pickering-Iazzi's analysis of *La Storia*, for example, proposes a very different view of Morante's intentions, arguing that it is Ida's adherence to patriarchally determined concepts of motherhood that leads to her hysteria and ultimate madness. Her sad fate is not, therefore, an inevitable, innate destiny but rather the result of social and cultural conditioning, and Morante's novel therefore functions as a critique, not an affirmation, of tradition.

Margherita Harwell's essay on the origins and development of Margherita Guidacci's poetry describes the major influences on her art, the values that inform her poetry, and the major themes of her verse. Conditioned by the writing of her relative Nicola Lisi, by Giuseppe Ungaretti's poetry, and by Giuseppe de Robertis' intellectual guidance, as well as by her profound religiosity and love of



nature, Guidacci conceives of poetry as a tree whose flowering depends on deep roots and constant nurturing. Her main theme is the essential polarity of life/death; in a detailed reading of selected verses, Harwell highlights the interplay of these forces throughout Guidacci's poetry. The critic also provides us with an extensive bibliography of works by Guidacci by means of which we are made aware of her extensive translations from many literatures and her studies of Eliot and other American and English writers.

Frabotta's essay and poem, and Corti's autobiographical portrait give direct access to two of contemporary Italy's most resonant women's voices. Both are scholars and professors of literature and culture, yet both are also dedicated creative writers whose careers exemplify the interpenetration of scholarly and creative activities, and the richness that results. Keala Jewell's excellent translations of the essay, "Writing with the Left Hand," and the poem, "Heloise," are themselves interpretive exercises of the highest order. For those readers not well-acquainted with Biancamaria Frabotta's many contributions to Italian feminism and to literature, it is hoped that this small sample of her work will stimulate further readings, including especially her very recent work, *Velocità di fuga*, an inventive and moving feminist novel. Our readers are, of course, already very well aware of and indebted to the enormously important work of Maria Corti in fields and on authors as diverse as medieval studies and semiotics, contemporary Italian literature and pedagogy, Dante and Manganelli. Fewer may know her as a highly accomplished prose fiction writer. (See the review of her latest novel in this issue.) *AdI* is truly honored to have her contribution, a gracefully written and densely pondered meditation on her career as scholar and novelist. For me, reading it was like re-experiencing the intellectual intensity and personal intimacy of conversations about literature and life that I have been privileged to have with Maria Corti in my apartment in Chicago, at the Fondo Manoscritti of the University of Pavia, and over dinner in quiet Milanese *trattorie*. It is hoped that, in reading the pieces that make up this volume, our colleagues will similarly enjoy that sense of intellectual stimulation and personal connection characteristic of scholarly sharing at its best. These women's voices seek to converse, not to convert; to posit, not to preach. Please listen well.

University of Chicago

### Works Cited

- Baranski, Zygmunt G., ed. "Women and Italy." *The Italianist* 7 (1987).  
Ceserani, Remo and Lidia De Federicis, eds. "La cultura delle donne." *Il materiale e l'immaginario: laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Torino: Loescher, 1988. 34-47.  
Rodini, Robert J., ed. "Women's Voices." *Italica* 65.4 (Winter 1988)

## A Canon of Women in Dante's *Commedia*

In its treasury of proper personal names, the *Divina Commedia* caches a taxonomy of humanity. Habitants of record surpass six-hundred, an onomastic sum unrivalled by any other fictional work of the Middle Ages, and one only outdone in classical times by the collectivity from Ovid's *Metamorphoses*. Long intriguing to literary census takers, who have made desultory pocket tallies as well as surveys more ambitious, the poem's personnel still await their final arithmetic reckoning.<sup>1</sup> Toward that desideratum, which must press beyond roll calls to a synoptic of canons, I propose a population sampling centered on the women. Who are they? How many? Where do they reside, both in the cosmology of the Afterworld and in the canto structure of the text? A pursuit for answers uncovers patterns of number that rule the author's listings of female souls. Women, by his global accounting, are apportioned to the *Commedia* in parallelism with their place on the Great Chain of Being. From Dante's demographics of the second sex we can infer a medieval esthetic of order, wrought through inventory and hierarchy, that shapes his epic's epistemological space.

Properly speaking, as Marianne Shapiro has presented the case, a consideration of women in the *Commedia* should take into account all *sociae* of that sex, beings human and bestial, monstrous and divine. But my parameters are narrower. They exclude animals female by gender like the spotted leopard, the she-wolf, and the little fox of heresy. Mythological figures I also omit (the Muses, Medusa, Furies, and Harpies), along with women in visionary apparitions, such as a putrid siren that stammers to the pilgrim sleeping on Purgatory, and the "unbridled whore" astride a seven-headed beast in the

---

<sup>1</sup> Scartazzini, the first modern critic to meditate on "the inhabitants" in the poem, summoned scholars to further study: "Nella stracarica letteratura dantesca manca del tutto uno studio sul sistema dantesco nella scelta dei personaggi, e manca una accurata statistica degli abitatori degli spirituali tre regni. Sarebbero lavori da farsi" (494). Curtius laid classic groundwork for a complete catalogue of personnel, now available in the volume by Delmay (1987). Delmay has come up with forty-four registers that yield a total of 882 named characters in the *Commedia*. Although impressive as an effort, all those lists — sometimes formulated by criteria conceptually alien to Dante — produce results at once cumbersome and incomplete. For example, names are repeated from one list to the next; such things as personifications, pure spirits, and symbolic perfections are classified together with human beings; and some deliberate omissions are most surprising: the Virgin Mary, Christ, Dante, Virgil, and Beatrice. See the review by Cervigni. Thoughtful meditations on who's where and why — or why not — appear in Bergin's essay on the women.



apocalyptic spectacle that plays to him at the summit of the mount. Matelda, the enigmatic maid he meets in Eden, can't be so easily dismissed, but neither can she be comfortably counted. Whatever her "real" identity, be it to history or in allegory,<sup>2</sup> she is a counterpart to Cato, the stern graybeard stationed down at his kingdom's desert shores. While both are clearly on the side of the saved, they are also in a sense the guardian genii of their places. They enjoy a status separate from that of other souls, mortals who have passed on to punishment or reward in the poet's townships of eternity.

It is from these latter that I take my subject, the women Dante actually sees or meets in the Otherworld. Lodged in circles, ledges, and spheres as his justice saw fit, they total initially forty-one (Fig. 1). A majority are consigned to the circles of Hell. Limbus, the first, houses the largest group. Starting with Electra, eight appear in *Inferno* IV. Later, through Virgil's accounting to Statius at *Purgatorio* XXII, we learn of eight more, from Antigone to Deidamia. Below Limbo, *Inferno*'s females are nine. Mostly clustered with Semiramis amidst "Dido's troop" in Canto V, they descend as deep as Malebolge. Thais, Manto, Myrrha, and Potiphar's wife repugnantly ghost those evil puches with Flattery, Fraudulent Prophecy, and Falsification, the last twice over, in False Impersonation and Lying.

All of Purgatory, by contrast, claims only two women. Canto V has the romantically appealing Pia, murdered by her husband and penitent at the last gasp. Eight cantos later on the terrace of Envy, the second speaks. Sienese like Pia, she is Sapia, a high born lady who enviously wished for her city's conquest by its rival neighbor Florence.

The celestial spheres lend the fair sex slightly better representation. In the first heaven, the Moon, Piccarda Donati and Queen Costanza find beatitude among nuns forced by their menfolk to quit the cloister. Amorous Cunizza and Rabah of Jericho inhabit the third heaven, home to Venus, whose influence had swayed their lives. Beyond these four souls, Piccarda refers to a fifth, her Franciscan order's founder and a lady enheavened higher up in merit of more perfect virtue:

"Perfetta vita e alto merto inciela  
donna più sù", mi disse, "a la cui norma  
nel vostro mondo giù si veste e vela" (Par. III, 97-99)

("Perfect life and high merit have enskied / A Lady above," she said, "whose rule they take

---

<sup>2</sup> Matelda has been identified historically with a variety of figures, e.g., the Countess of Tuscany, several German mystics, an unknown woman loved by Dante in his youth, Dante's mother, Dante's wife, Guido Cavalcanti's lady Giovanna-Primavera. Her allegorical possibilities have proven even more protean: Woman, Philosophy, Wisdom, Eve, Earthly Happiness, Leah and Active Life, spiritual Activity, Practical Theology, Justice-Astrea, AD LETAM, Innocence, etc. A review of the vexing question of who or what she might be appears in Kirkham (forthcoming).

/ In your world who in robe and veil abide").<sup>3</sup>

But where "above" does Santa Chiara actually dwell? Dante never mentions her again. Consequently, the sum of women positioned in the spheres is ambiguous: four are sighted, a fifth implied.

Crown of heaven is the Empyrean Rose, whose ladies total a perfect ten (Figs. 1 and 3). Beneath Mary, most resplendent queen, sits Eve, for whose wound to humanity the Virgin vasselled healing. Mary and Eve head a line of seven Hebrew women, extending down through Ruth, who divide the amphitheater into its Old and New Testament halves. Also on their side, but not strictly of their rank, is Beatrice, benchmate to Rachel in God's great seating plan. High on the arena's opposite side, Mary's mother rests in glory. Beside Anna, at one remove, shines the Christian martyr St. Lucy, last of the women catalogued in the *Commedia*.

In the poem's popular reputation, these forty-one women telescope to a handful: Beatrice foremost, Maria and Lucia as her heavenly allies, and of all souls the favorite, Francesca da Rimini. Beatrice will not have her triumphal advent until the poem is two-thirds over. Still, radiance of her wisdom and love illumines its entire space, much as God's light penetrates to every part of the universe. Assisted by Lucia, the saint who steps in at crucial moments to protect her "faithful one," and Maria, whose name is a constant supportive presence once Dante has left Hell behind,<sup>4</sup> Beatrice is the blessed agent of her lover's salvation. An instrument of Grace Christlike in her nature, she is the woman who comes utterly to dominate the *Commedia*.

Dazzled by her apotheosis, we have paid little attention to ladies less conspicuous: Lucretia in the Limbus, Potiphar's anonymous wife, damned for lying; Sapia, desirous of her people's defeat; Costanza, a nun ironically inconstant. The only *terzine* about women on which commentaries swell wide are those whose subjects read symbolically, sentimentally, or uncertainly. Rachel and Leah, types of the active and contemplative life in *Purgatorio* XXVII, always get a good footnote. So, too, long glossolary speculations have grown around the brief, haunting plea of a bride undone, "ricorditi di me, che son la Pia" ("Remember me, who am la Pia"). Notorious as a crux is Manto, whom Dante seemingly put in two different places. *Inferno* XX has her among the soothsayers; *Purgatorio* XXII reports "the daughter of Tircasias" in Limbo.

<sup>3</sup>My texts are Petrocchi's edition (1970-74) and Binyon's translation (1947). To keep the literal sense, at a few points I have modified the latter, using either Singleton (1970-76) or my own words.

<sup>4</sup>In the first canticle of the poem, Mary is only mentioned by allusion, never openly by name. This withholding of her name points to other patterns controlling her presence in the *Commedia*, such as the Marian exempla systematically visualized on the ledges of Purgatory, long recognized by commentators. A look into the Wilkins-Bergin *Concordance* reveals further symmetries. In *Purgatorio* her name occurs nine times, repeating the angelic number and Trinity squared that accompany Beatrice. In *Paradiso* she is named ten times, to imply plenitude and perfection.



Interpretative tradition on the *Commedia*, in other words, has most to say about a woman when it sees her as something else: Allegorical Reality, a Lyrical or Dramatic Moment, a Problem-in-the-Text.<sup>5</sup> The others, those women who seem just to be a woman, remain by comparison in obscurity, their status reduced to nominal items. Such a dismissive tendency is particularly strong when critics come to subjects presented in groups. No surprise, then, that Antigone, Deipyle, Argia, Ismene, Hypsipyle, Tiresias' daughter, Thetis, and Deidamia, clumped in two *terzine* of *Purgatorio* XXII, should have commentary profiles among the lowest in the poem.

Yet Dante always drew his lists with reasoned cause. Selections, as Scartazzini recognized a century ago, take shape from an underlying principle: "Volendo spiegare la scelta [dei personaggi] fatta dal Poeta conviene investigare quale si fosse il *principio*, il *sistema* di essa scelta; ch  tutto nel Poema essendo pensato, calcolato, ponderato,   ben certo che la scelta non fu mai fatta caso" (493). When the text turns from discursive narration into a catalogue — just where modern readers are likely to skip impatiently — it may be coded more heavily with meaning. Encountering such lists, we must be attuned to signifying systems embedded in them by the poet, who exploits what could be called a semiosis of census. That is, Dante's registers of characters hold information beyond their literal content: the container itself is meaningful, silently communicative with self-reflexive commentary. How messages are programmed into the very structures of his inventories will be clearer as we scan them to recover a canon of women.

\* \* \*

To isolate a society's women for purposes of scholarly appreciation has become a standard approach in modern feminism.<sup>6</sup> But to abstract and chart the female population of a fourteenth-century poem can also claim validity from principles of medieval esthetics. A catalogue, which to us seems scientific discourse most bare-stripped, was for Dante and his contemporaries a form rich with pulchritude. Lists put things in order, and without order, beauty is not possible. One monastic account brought recently to light reminds us what pleasure could be inspired by an index, subject of awe to Adso of Melk: "there

---

<sup>5</sup> I take the suggestion from Cropper (175ff.), who argues that special difficulties attach to identifying sitters in female portraits of the Renaissance because beautiful women were often portrayed to represent some ideal concept, such as the beauty of painting itself.

<sup>6</sup> An excellent overview of feminist literary approaches and trends during the last twenty-five years appears in Moi. She is rather skeptical about "gynocriticism" (women writing on women) typical of the conservative, Anglo-American school, which has liked to read for realism and realistic role models. Fertile re-searchings reflective of the new historicism are presented in the interdisciplinary anthology edited by Ferguson, Quilligan, and Vickers, who aim to redress Renaissance woman's "marginalization and historical absence by putting her in the center of our picture" (x).

is nothing more wonderful than a list, instrument of wondrous hypotyposis" (Eco 73). Part of the ordered beauty of an inventory lies in the consonance of quality and quantity. That is, the nature of the items contained will often determine their number, a sum symbolically appropriate to substance.

Dante's love of lists is obvious in everything he wrote, from an early lyric for sixty fair ladies of Florence to the seven Hebrew women in the Rose, who mark heaven's boundary between Old and New Testament time. Both the length of a series and placement of members within can be significant. From what Dante says about his *sirventese* for sixty women, which he mentions in *Vita nuova* VI, it was truly only the ninth position that Beatrice's name would tolerate. That miraculous number, which she herself "is" in the little book of the poet's youth, continues to be hers through all the *Commedia* (Locke; Hollander 1974). Even in her final poetic appearance, on a petal of heaven's rose, she is still that "nine" rooted in Trinity revealed by Dante at *Vita nuova* XXIX. Beatrice sits third row down, her name is the third mentioned in the canto after Mary and Rachel, and it falls in the ninth verse:

"Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,  
Siede Rachel di sotto da costei [Eva]  
con Bëatrice, sì come tu vedi."

(Par. XXXII, 7-9)

("In the order making the third rank complete / Rachel thou can'st distinguish next below / With Beatrice in her appointed seat.")

The principle of numerical determinism that influences Beatrice's appearances in the *Commedia* also regulates other characters. Catalogues of them begin in the Limbus of *Inferno* IV, which numbers forty shades (Hollander 1980:158). At the center of this longest list in the poem (Fig. 2), in twentieth position, Dante situated the Master of Those Who Know. Complementing him and closing the sequence as fortieth among forty in an Aristotelian world, is the Philosopher's great interpreter, "Averois che 'l gran comento feo" (*Inf.* IV, 144). First among the forty stroll five poets of antiquity, a select set with Dante as sixth. Only later, at the fortieth *terzina* of *Inferno* IV, does his attention swing to the greensward, where congregate payendoms' magnates. Heading their company is a woman, "Eletra con molti compagni" (IV, 121).

Electra's place is capital. But, as one commentator asks, since not much about her is memorable, why should Dante have set her among the "great spirits" at all, let alone as the first? Here is the same man's answer (he assumes our familiarity with the fact that Troy was founded by Electra's son, Dardanus):

Volle, per quello che io estimo, l'autore porre qui il fondamento primo della troiana progenie e per conseguente de' discendenti d'Enca e della famiglia de' Iuli, li quali, o vogliam dir la quale, più che alcun'altra è stata reputata splendida per nobiltà di sangue e, oltre a questo, quella che in più secoli è perseverata ne' suoi successori.



Our authority then traces the uniquely long, uninterrupted succession of Electra's descendants from her son Dardanus, founder of Troy, through the generations to Anchises, thence eventually to Romulus, and finally the Caesars. This said, he must still forestall another objection: "Ma potrebbe nondimeno dire alcuno: "Se l'autore voleva il principio di così nobile e così antica schiatta porre, perché non poneva egli Corito il marito di questa Eletra?" Well, there was, it seems, doubt as to whether Electra had conceived Dardanus by her husband Corythus or by Jupiter, and since Dante couldn't be sure which one that father had been, he named instead the mother.

The voice in this explanation, curious with questions of adultery, paternity, and genealogy, should be recognizable as Boccaccio's (*Esposizioni* IV.i.167). Like Boccaccio, Dante knew Electra's matrilineal connection with Troy from *Aeneid* VIII, and it is doubtless partly as a Virgilian tribute that she takes her high place in Limbus. More than that, the mother of Dardanus is a gentle Eve. Ancestress of the Trojans, she is progenetrix of the Roman Empire,<sup>7</sup> hence the point of origin in that providential chain of events leading to the *Pax romana* and birth of Christ. Electra, in other words, carries a considerable charge in the *Commedia*.

All told, eight women populate *Inferno* IV. Dante names them in two groups of four, starting from Electra in the forty-first *terzina*. She is followed by Camilla, a warrior maid heroic in battle on behalf of Turnus; then Camilla's Greek epic antecedent Penthesilea, the Amazon queen who fought for Priam at Troy; and Lavinia, destined to be mother of Silvius by Aeneas, hence a "later" Electra. If the first four figure in Rome's Trojan and Latian background, the second four enter the history of the city itself: chaste Lucretia, the matron who committed suicide after her rape by Tarquinius Superbus; Julia, daughter of Caesar and Pompey's first wife; Marcia, who did double service as a spouse; and Cornelia, star-crossed second wife to Pompey.

Why did Dante allot women in Limbus twice four spaces, and why just *these* eight? As we should expect among the noble pagans, all display excellence in their special province, which for women means as females. Electra was memorable as a mother; Camilla and Penthesilea as virgins; Lavinia, Lucretia, Julia, Martia, and Cornelia as wives. These women also play roles in Rome's etiological legends, parts timed to coincide with turning points in history as known to Dante. From their matriarch Electra came the Trojans; in the Fall of Troy Penthesilea participated; out of Camilla's sacrifice came the Julian dynasty; upon Lucretia's death the Republic was born; in civil war around Julia, Marcia, and Cornelia Imperial Rome arose.

---

<sup>7</sup> Following Boccaccio, other commentators also identified Electra as the matriarchal founder of the Roman dynasty. Thus Benvenuto da Imola notes that she precedes all the men on the list of pagan souls because she was "the origin" of the Trojans and the Romans (*Inf.* IV, p. 116).

Signalling great epochs in a world succession of cities and empires, each woman also belongs to a special author. Electra, Camilla, Penthesilea, and Lavinia are all women of the *Aeneid*. The second four belong to other books. Lucretia harks back to Livy, whose history of Rome narrates her story; Julia, Marcia, and Cornelia are personages in Lucan's epic of the civil war. The eight women, then, render homage to the men who made them famous. They are Dante's tribute to his classics: Virgil, Livy, and Lucan.<sup>8</sup>

Statius joins these poets as an authorial patriarch at *Purgatorio* XXII. There Dante inserts in his *Commedia* names of other Limbans beyond the forty of *Inferno* IV. Among them are eight more women. The first six are from Statius' twelve-book *Thebaid*, the last two a coda from his fragmentary *Achilleid*. Their names, recited for Statius by Virgil, cluster metrically into two groups of four:

"Quivi si veggion de le genti tue  
Antigone, Deifile e Argia,  
e Ismene sì trista come fue.  
Védeisi quella che mostrò Langia;  
évvi la figlia di Tiresia, e Teti,  
e con le suore sue Deidamia." (Purg. XXII, 109-14)

("There, of thy people, Antigone one sees,/ Deiphile, and Argia, and the sad / Ismene, living in past miseries./ She is there who showed Langia where it sprayed;/ There is Tiresias' daughter, and there Thetis,/ And with her sisters Deidamia's shade.")

What is Dante's poetic strategy for not putting all the Limbans together, within the canto confines of *Inferno* IV? Displaced persons are not unusual in the *Commedia*, as when Virgil in *Inferno* IV recalls souls once temporarily in Limbo, but liberated at the Harrowing of Hell. His list, the first to strike us in the poem, accommodates twenty-one persons, exactly seven of whom are named.<sup>9</sup> The larger population overflow in *Purgatorio* XXII, much greater than

---

<sup>8</sup> Modern commentary takes the eighth woman in Limbus, Cornelia, for the daughter of Scipio Africanus the Elder and mother of the Gracchi. See, e.g., Singleton. With respect to the question of a literary source, Bergin links her with the cultured matron praised in passing by Cicero for raising such well spoken sons (*Brutus* 104, 211). Dante, however, must have intended a different Cornelia. Early commentators, among them Boccaccio, identified her as the woman whom Pompey married after his first wife, Julia, died. She plays a heroic part in Lucan's *Pharsalia* VIII, standing beside her husband in his final defeat as she had during his time of happiness. Boccaccio concludes: "d'intera fede e di laudabile amore puote debitamente essere pregiata" (*Esposiz.* IV.i.242). Given the literary-historical allusions surrounding Dante's Limban ladies — as well as their numerology of 8 — I believe that the person intended was indeed Pompey's wife. Dante's appropriation of characters from one literary context for another of his own is a matter that needs more systematic study.

<sup>9</sup> Listed are [Adam], Abel, Noah, Moses, Abraham, David, Jacob, [Isaac], [Jacob's twelve children], and Rachel. The souls named are seven in allusion to sanctity. For the Pythagoreans a number of perfection, 7 in Christian symbolism bespeaks Divinity as the sum of the created universe and as God's Day of rest. Eve is conspicuous for her absence from Virgil's roster, a deliberate exclusion imposed by Dante poet. Adam himself only heads it by periphrasis, "the shade of the first parent."



any other dislocative shift in the text, calls attention to itself in a way that invites us to view the very catalogue as a vehicle of meaning.

In one sense, a list of eight women among eighteen Statian souls underscores the eschatological gulf separating Statius from Virgil, Livy, and Lucan. Writers who did not "know" Christ, they and their female characters are consigned to the Limbus, hence confined to precincts of Hell. But the women of Statius, a convert who discovered Christ through Virgil's Fourth Eclogue, are permitted to accompany him in name on the mountain where souls sojourn before rising to glory. At the same time, the full parallel lists of *Inferno* IV and *Purgatorio* XXII lend themselves to a binary reading. That is, insofar as they double the inventory, they multiply possibilities for discovery and interpretation. For example, by vertically aligning the lists, we perceive a delightful symmetry: Dante has ranked himself horizontally equal to Homer (Fig. 2).

Among the virtuous pagans, then, are  $8 + 8$  women. Why they should be just sixteen must be a function of the number 4, clearly a core integer for Limbo: at *Inferno* IV a catalogue of forty souls, "great spirits" who come into focus at the fortieth *terzina*. These  $8 + 8$  are four groups of four women — alternatively, two groups of  $2 \times 4$  — the second eight appearing among eighteen Limbans named at *Purgatorio* XXII. Dante expresses 4 as itself, its half (2), its double (8), its square (16), its double in the second decade (18), and its product tenfold (40). Four most aptly symbolizes his admired ancients because of its link to a cardinal quantity of the pre-Christian world, the four ethical virtues.

\* \* \*

So far I have suggested how a given number and its numerological variants can accompany either a character individually, as 9 does Beatrice; or a population subset, as 4 does the Limbans. Numbers may also be gender-linked. Femaleness has its arithmetic semaphores in several integers, foremost the pentad and the dyad.

Five materializes as the number of female spirits to whom Dante assigns speaking parts. Five women, shadows and souls in five separate cantos, converse with him throughout the *Commedia*: Francesca, Pia, Sapia, Piccarda, and Cunizza. (Asterisks marks them on Fig. 1.)

Beatrice, on this particular list of mine, does not appear, even though she obviously has more to say than the rest of her sisters all together. Her status as

---

Here Dante departs from tradition, reflected in art depicting the Harrowing of Hell, which makes Adam and Eve together the first souls led out by the Redeemer. While Eve will be manifest to the pilgrim at Mary's feet in the Rose, two of the men on Virgil's *Inferno* IV list, Abel and Noah, nowhere appear in Paradise. We must nonetheless remember to count them among the Saved. Two conclusions emerge: souls are not always rostered in their sectors of the Afterworld; lists can figure in more than one way — for whom they name as well as for whom they do not.

guide makes her a "transient" (Bergin 60), set apart from women whose talk is limited to the single canto circumscribing their address in the cosmos. Beatrice discourses continually while pointing out the sights and explaining the pilgrim's itinerary; once back on her riser in the amphitheater by Rachel, she smiles and keeps a perfect silence. That she not talk from those heights is comportment right for a woman and quite natural to the normal tenor of heavenly life. Given her role as divine emissary for salvation, Beatrice is like Lucia — and perhaps, Matelda — speaking to Dante from "outside" the Afterworld's annular realms of punishment and reward. Both Beatrice and Lucia, however, do reckon among the poem's initial total of forty-one women, since both are privileged to reside in the Rose.

Francesca da Rimini, first of the five females to whom Dante grants conversational audience, receives the pilgrim in *Inferno* V. The second woman who calls out to Dante is Pia; she utters mysterious words at the end of *Purgatorio* V. Counting Santa Chiara, the lady "aloft" praised by Piccarda, there would be five women in the spheres of Paradise. Ranked in the Rose are five old-time Hebrew heroines: Rachel, Sarah, Rebecca, Judith, and Ruth.

Female affinity with 5 in the *Commedia* is conditioned by a symbolic bond between 5 and the flesh. It is this connection, among several possible for the medieval pentad — Wounds of Christ, Joys and Sorrows of the Virgin, Marriage — that Dante intends when he selects Canto V for the Circle of Lust. Two traditions underlie his equation. As an archetypal quantity, 5 is the number of the senses, hence by extension sensuality. This association from ancient philosophy found reinforcement in patristic commentary on the Book of Genesis. On Day Five God created the animals, physical metaphors of man's lower, sensual self, as opposed to his higher, rational faculty. Canto V in the *Commedia* most aptly contains "i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento" (V, 39; "the carnal sinners, who subject reason to desire").<sup>10</sup>

Early readers easily understood why the lustful belonged in division five of Dante's poem. The *Ottimo commento* seconds that disposition by articulating his commentary on Canto V into five-fold arguments. Thus, he finds five

---

<sup>10</sup> In the Pythagorean-Neoplatonic tradition, 5 was the number of the world (Martianus Capella) and hence the World Soul (Macrobius); it also could signify "marriage" (Kirkham 1983) because it is the sum of the first female number (2) and the first male number (3). Christian exegetes saw a wider range of possibilities, those listed by Hugh of St. Victor (PL 177:158) being indicative: the five books of Moses, five loaves of the Gospel, five Wise and Foolish Virgins, five wounds of Christ, five senses in the human body. The last meaning, "senses," was by far the most usual. So Isidore (*Etymologie* XI.i.18): "Sensus corporis quinque sunt: visus, auditus, odoratus, gustus, et tactus". The *Glossa ordinaria* interprets the Five Foolish Virgins as symbols of the five forms of lusts of the flesh and pleasures of the senses (Mâle 198). Useful modern guides are Hopper and Peck (60-61), who list typical meanings of 5. Peck documents 5 as a number of the senses with reference to Honorius, *De imagine mundi* 1.6, and relates 5 to worldliness and animality, citing the commentary on Genesis by Philo, who says God began creating animals on the Fifth Day since "there was no one thing so akin to another as the number 5 was to animals."



reasons for condemning this vice: first, it displeases the angels; second, it pleases the devils; third, it is injurious to God; fourth, it offends our fellow man; fifth, it harms the subject.

When Boccaccio, explicating *Inferno* V, describes five types of lust, he also silently acknowledges a consonance between the canto's matter and its ordinal position:

è da sapere esser molte le spezie di questo peccato, ma, tra le molte, di cinque almeno farsi nelle leggi singular menzione, delle quali acciò che per ignoranza non si transvada, credo esser utile quelle distintamente mostrare. (*Esposiz.* V.ii.63).

In ascending order of gravity he defines them as fornication, rape, adultery, incest, and sodomy. To make the numbers come out right, Boccaccio tinkers with his source, doubtless Aquinas (*Summa theologica* II-II, q. 154, a. 1), whose list follows a like order, but includes a sixth category of lust, "raptus" ("abduction").

On sodomy Boccaccio does not here dwell, since it belongs to a later part of the poem, *Inferno* XV. Still, he would certainly have understood Dante's canto of homosexuality as an arithmological variant on 5, and he might also have noticed that in the circle of violence, sodomy is the fifth sin.<sup>11</sup>

It is no accident that Canto V, in contrast to all other sectors of Dante's cosmos below the Rose, should have a population by majority female. Basilary authority from Aristotle to Augustine had defined woman as a flawed creature of the flesh who stood figuratively for the body, while man was privileged to emblemize the mind. (Ferrante 21-35). Dante's nine voluptuaries, tossing perpetually in a tempest of passion, are named on a list that weights animal appetite over human reason. Against four men are five women:

1.	1.	Semiramis	
2.	2.	Dido	
3.	3.	Cleopatra	
4.	4.	Helen	
	5.	Achilles	1.
	6.	Paris	2.
	7.	Tristan	3.
5.	8.	Francesca	
	9.	Paolo	4.

While women, five in number, are preponderant among the lost souls of *Inferno* V, that canto by no means circumscribes their lust. Female sensuality

<sup>11</sup> The sins of the Seventh Circle are: in the first "girone" 1) violence against others (murder); in the second "girone" 2) violence against self (suicide) and 3) reckless spending; in the third "girone" 4) blasphemy, 5) sodomy, 6) usury.

runs deep in the funnel of Hell, underlying different faults officially charged to four other members of the sex. Punished for flattery, is Thais the whore, "Taïde è, la puttana" (XVIII, 133). Myrrha, sharing with Semiramis the sin of incest, conceived by her father the boy Adonis, later beloved of Venus. Potiphar's wife, whose importunings failed to seduce Joseph in Egypt (Genesis 39:6-23), masks a Biblical Phaedra. These women's separate moral identities merge into an englobing, evil sexuality. Even the pattern's lone exception, Manto, conforms by antithesis. Manto is a "crude virgin." She breaks the gender rule in Hell, but not unpredictably, if we accept Hollander's argument that the poet conceived her canto as a discourse of deliberate reversals vis-à-vis its literary sources (1980:169-73). Dante's Hell, viewed as a whole, mirrors woman's nature in the total number of her sins, exactly five: Lust (Francesca), Flattery (Thais), Augury (Manto), Impersonation (Myrrha), Mendacity (Potiphar's wife).

Francesca da Rimini takes the floor in *Inferno* V not to demonstrate woman's talkative nature, or as Ugo Foscolo imagined, from an emotional need to unburden her feelings. No more can we thrill like Scartazzini to "quell'amabile creatura" (491), or adore in her, as did Francesco de Sanctis, "la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni" (Getto 1964:76, 78). Realism, whether scientific or sentimental, has little to do with her role in the poem. Rather, Francesca is situated strategically to speak iconically. Fifth of five females in *Inferno* V, she alone speaks for lust. Fifth of nine women below Limbus, and the figure dead at their center, she is the voice for all damned womanhood, cursed with a vice of carnal sensuality.

Nor is it a weakness from which Dante exempts the women he saves. Although less obviously than in Hell, five persists through the second and third canticles as a number cued to female animality. Another look at residents in Limbus (Fig. 2) reveals that the first woman on the Statian list, Antigone, is fiftieth. She and all the ladies with her fall, not accidentally, in the larger population's fifth decade. Where are Virgil, Dante, and Statius while conversing of the Roman poet's Limban companions? They are just leaving Purgatory's fifth terrace.

Number symbolism also undercuts Pia and Sapia, notwithstanding favorable connotations obvious in their names. It is significant, and pejoratively so, that only two women inhabit the mountain of penitents. In the Pythagorean idiom of number, 2 is the Female. Through the late antique Neoplatonists Martianus Capella and Macrobius, that ancient tradition passed to the Latin West, where it continued strong into the Renaissance, as witnessed by Edmund Spenser's duplicitous villainess, Duessa. This numerical philosophy privileges the Monad, primal unity, as father of number. From it all odd numbers, which are masculine, proceed. The Monad signifies the *Primum Bonum*, perfection, harmony, and reason. Mother of number is the Dyad, which generates all even, female numbers. The Monad is *same*, while the Dyad is *other*. Although the Dyad can claim a share of good in its aspect as Genesis and Union, its



connotations are more often negative. Since Two departs from the perfect unity of One, in duality is warring division, mutability, ill-omen, darkness, and sin.<sup>12</sup>

Put most simply, in the Dyad, usually defective by definition, resides Womanhood. This equivalency can explain why all of Purgatory holds just two women, whose coupling as a pair Dante emphasizes with their rhyming names, Pia and Sapia. Obedient to the same dyadic logic, that second contingent of Limban ladies will not be mustered for inventory until *Purgatory* XXII. The mountain women's dualism redoubles in heaven, where the two feminine planets hold two ladies each, and two of those enter dialogue with Dante. Piccarda speaks in the Moon for herself and Costanza; in Venus with voluble Cunizza, Rahab silently circles.

Pia, first of Purgatory's female dyad, is simultancously a "5" by virtue of her canto position, *Purgatorio* V. She answers *in bono* Francesca, her correspondent from *Inferno* V. Both are wives who died violently, each by her husband's hand. But Pia, repentant at the last gasp, confirms Francesca's fundamental error and the justness of her damnation.

To Sapia, by contrast, no fiveness attaches. Yet by her own admission "not wise," she expiates a sin that the exegetes likened to lust. How envy, her apparent fault, arises from desires wrongly directed finds a ready explanation in Guido da Pisa's review of the seven vices:

Secundum peccatum est invidia, que est deformitas sive corruptio potentie concupiscibilis, que potentia data est anime propter bonum appetendum, secundum Augustinum, et Boetium in libro *De Consolatione*: Insita est, inquit, mentibus nostris naturaliter veri boni cupiditas, sed ad devia falsus error adducit.

(The second sin is envy, which is a deformity or corruption of the concupiscible power, which power is given to the soul so that it can desire the good, according to Augustine. And Boethius in the book *De consolatione* says, "The desire for true good dwells naturally in our minds, but false error leads us astray.")

Insapient Sapia, in other words, suffers from a weakness in her soul's concupiscible faculty, amorous instinct gone awry that has caused her to love the opposite of what she ought.

Paradise allows women only in the two feminine planets, Moon and Venus. At surface, such restriction shouldn't be troublesome since Dante gathers from

---

<sup>12</sup> Martianus Capella teaches these values in his discussion of Arithmetic (1977:276-78): "Before all things, let the monad be called sacred . . . it alone is the seminal force of all numbers. . . . Rightly is the monad called Father of All, and Jove. . . . When the monad has extended itself in any direction, although an indivisible line is produced without any suggestion of breadth, it forms the dyad. The dyad, because it is the first offspring, is called Genesis by some. Because between it and the monad the first union and partnership occurs, it is called Juno or Wife or Sister of the monad. The dyad is also capable of mediacy, for it has a share in good and evil. Discord and adversity originate from it, inasmuch as it is the first to be able to be separated from that which clings to it." See also, e.g., Macrobius, I.6.1.

Piccarda's gladness that "ogni dove / in cielo è paradiso" ("Every where / in heaven is Paradise" *Par.* III, 88-89). Nevertheless, the ladies who have made it to heaven's blessed democracy glow with beatitude somewhat ambiguous. The first celebrated, Costanza, and Piccarda (whose cloister name was said to be also Costanza) dwell in a planet of mutability and inconstancy. They appear to Dante in Moon, at the border of the material universe, among a community of nuns who could not keep their vows of chastity. Next above them, Cunizza and Rahab orbit with Venus, the planet proclaiming their sensual nature. Joshua 2:1 tells what Rahab was: "And Joshua the son of Nun sent two men secretly from Shitim as spies, saying, 'Go, view the land, especially Jericho.' And they went, and came into the house of a harlot whose name was Rahab, and lodged there." Cunizza da Romano, famous in Dante's Italy for love affairs that included an abduction, and the Old Testament prostitute Rahab appear at *Paradiso* IX, a canto that ends, not accidentally, on the word "avoltero" ("adultery"). Although used in a theocratic context to castigate the Papacy's neglect of its Evangelic mission, this term, one of Boccaccio's five kinds of lust, fittingly closes the canto that bounds dominion by Venus.

Why did Dante not let females levitate into his Paradise above the third sphere? A clue comes when Folques de Marseilles introduces Rahab, the harlot who is the woman highest in the circling planetary heavens.

"Da questo cielo, in cui l'ombra s'appunta  
che 'l vostro mondo face, pria ch'altr'alma  
del trionfo di Cristo fu assunta" (*Par.* IX, 118-20)

("To this heaven, where the shadow your earth throws / Comes to a point, first soul to be retrieved / Of any, she with Christ triumphant rose").

Venus, last outreach of the earth's conical shadow, forms with Moon and Mercury a sort of vestibule to the upper stretches. Departing the Fair Cyprian, Dante will rise to the solar plateau, superior both physically and metaphysically. It is as if the pilgrim traverses an invisible gateway, corresponding to portals he had passed at *Inferno* IX and *Purgatorio* IX. This means that Rahab, honored as first rapt to the third heaven, is kept as it were "outside" of heaven, along with Cunizza, Piccarda, and Costanza. They are in a *caelum* still touched by *saeculum*.

That is where, in the Great Chain of Being, woman belongs. As matter, flesh, sense, and sin, she is defined by opposition to man, whose better nature makes him an entity intellectual, rational, and virtuous. Reduced to a most simple Christian dichotomy, which received its classic statement in Augustine's treatise *On the Trinity*, woman is body, man the soul (Ferrante 31).

This combination of what is higher and lower in a human being, soul and body, could be expressed symbolically as a set of integers. In arithmetic abbreviation, the number for the body is 4, for the soul 3.



The tetrad, sum of the cardinal or ethical virtues — as many as were known in pre-Christian times — came additionally to signify “body” because of its acceptance, from antiquity, as the first number that defines a geometric solid, and hence, as a number of “the world.”<sup>13</sup> Fours measured the four-cornered *Mundus*, formed of four elements (earth, water, air, and fire) with four qualities (hot, cold, moist, and dry); and irrigated by the four rivers of Paradise flowing out north, south, east, and west. Analogously, in the human body, where mingle four humors, the same four elements combine. If in the macrocosm, 4 denotes earth as opposed to a fifth “quintessence” of ethereal realms, so in the microcosm, 4 designates body as opposed to our higher soul, intangible and tripartite in essence. From whichever philosophical angle one wished to regard it, man's *Anima* conveniently resolved into three parts: the animal, vegetative and intellective soul; memory, foresight, and understanding; or, reason at the summit in the intellective faculty and below it, in the sensitive faculty, the irascible appetite and the concupiscible appetite.

Arcane today, these definitions of body and soul ran through both Platonic and Aristotelian channels of culture, carried in the commonplace flow of medieval thought. Guido da Pisa can summon them into service when framing his *scolia* on Dante's lustful:

Homo enim componitur ex anima et corpore; sed nos vedemus quod in anima sunt tres potentie, et in corpore quatuor elementa. Iusta igitur istud septenarium sunt VII peccata capitalia, que ab isto hominis septenario derivantur. Tria pertinent ad animam, et quatuor ad corpus. (102)

(For man is composed of a soul and a body; but we see that in the soul are three faculties, and in the body four elements. According to this septenary, therefore, there are seven capital sins, which are derived from this septenary of man.)

Dante wove into his *Paradiso* a beautiful design with the same duality, allusive to Christ's double nature. The miracle of his incarnation, which joined to the spirit a body, is implicit in the number of times Christ's name closes a line of *terza rima*. Always only in rhyme with itself, four times the triple cluster of “Cristo” occurs, making twelve repetitions (Hardt). At the central verse in the fourth and final of these incarnational *terzine*, St. Bernard directs Dante's gaze to the face of the soul most like Christ (“la faccia che a Cristo / più si somiglia” *Par.* 32, 85-86). That soul is his mother, Maria (Fig. 3).

Patterns moving between 4-body and 5-sense map woman's place across Dante's poetic microcosm. At four locales names of female characters cluster on lists: *Inferno* IV, *Inferno* V, *Purgatorio* XXII, *Paradiso* XXXII. Women are first

<sup>13</sup> According to the Platonic line of reasoning, which the Middle Ages knew from *Timaeus* and the Neoplatonists, 1 defines a point, 2 a line, 3 a triangle, and 4 a pyramid, the first solid body. On other meanings of 4 see, e.g., Hopper, Peck.

catalogued in *Inferno* IV, where their names add up to twice four. The next canto they tenant is the fifth, where they number exactly five: Semiramis, Dido, Cleopatra, Helen, Francesca. The greatest concentration of women in *Inferno* is in these two cantos, IV and V. Four more women will appear below *Inferno* V: Thais, Manto, Myrrha, Potaphar's wife. Females in Hell represent four major categories of sin (lust, flattery, augury, and falsifying), but subdividing the last (impersonation, lying), the articulated total covers five sins. Cantos corresponding to female groupings in Purgatory and Paradise are numbered as variants on 4 and 5: XXII =  $2 + 2 = 4$ ; XXXII =  $3 + 2 = 5$ . Four women are manifest in the spheres of Paradise, and one of them refers to a fifth, Saint Claire. Among the saved all told, women appear in four sectors: the Negligent of Antepurgatory, the Envious, the Unchaste Nuns, and the Amorous. To these four classes, we can add a fifth, if we include the Limbans and count all women not damned. In the transition from 4 to 5 Dante transmits substance of what female most often means: Body inclining toward Sensual appetite.

\* \* \*

Yet there is Beatrice. And she calls to mind Rachel, Maria, Lucia. Invoking such ideal figures, Dante raises femininity to redeeming powers. For Beatrice he reserves a personal mark of praise, miraculous enclaves that bespeak her angelic and trinitarian perfection. Nine, though, is not her only number. She benefits as well from another less private cipher, and so do her deserving female companions. It is 7, familiar in Pythagorean lore as "virgin."<sup>14</sup>

A sign secondary to her nines, 7 determines, for example, the first appearance in the poem of Beatrice's name. It comes, coupled with the female dyad, when she identifies herself to Virgil at *Inferno* II,70: "I' son Beatrice che ti faccio andare" ("I am Beatrice who send thee, him to seek"). Seven accompanies other women as well, among them she who was a soothsayer and city founder. Manto of Mantua is a "crude virgin," both to the letter and silently, in number. She comes as seventh in Hell, counting down from Semiramis, who is the first woman damned. At an opposite pole, supreme for womanly purity is Maria, who rules the Rose as its first lady. Across a larger arc of females saved — Pia, Sapia, Piccarda, Costanza, Cunizza, Rahab, Maria — she is in seventh position. Below her are the Hebrew women. All form seven in line, partly for their Old Testament identity,<sup>15</sup> and partly as a token of their generic womanly virtue:

<sup>14</sup> Seven was said to be virgin by Macrobius (I.6.11) because it is the first number within the first decade that is neither begotten nor begetting. A number not "generated" by any other numbers is what we would call a prime. Similarly, 7 cannot "generate" by multiplication any other number below 10 — unlike, e.g., 4, which can be multiplied by 2 and "generate" 8; or 3, which can "beget" 6 or 9.

<sup>15</sup> The Hebdomad marks the Old Testament of Sabbath time, while the Ogdoad stands for the New Testament, a new era in which man through Christ can be reborn in baptism and attain to eternal life.



married or widowed, each maintained chastity.

Sometimes, then, woman can conquer herself and embody the virtue that her sex makes most difficult. But although the *Commedia* is not without "sacrosanct virgins" like the Muses, and the very first woman to be named is "virgin Camilla" (*Inf.* I, 107), there are surprising ambivalences in some of the judgments it seems to pass.

Consider the Roman matron Lucretia. Was she not heroic for committing suicide rather than living dishonored by the violence of Tarquinius Superbus? Benvenuto da Imola thought so, when he remarked on what a pity it was that a person of such manly virtue should have had the misfortune of being a woman. But although Dante admits her into the company of eight virtuous pagan women at *Inferno* IV, he slots her in the fifth position. It hardly seems an accident that the number of the flesh should thereby "stain" her, because even if not a woman's fault, rape still counted as one of the five kinds of lust.

Or again, with regard to the women in the Rose, does it matter that while attaining to the perfection of ten — and even better, outnumbering men with assigned seats there ten to eight — they should concurrently be listed in a canto whose digits add up to 5 (XXXII = 3 + 2)? Perhaps, since they belong to the larger catalogue with souls in the Rose who are both male and female, the 5 implied by the canto number ought rather to be understood as an overriding Marian symbol. It could allude to the Queen of the Empyrean, Maria, whose name is designated by five-letters of the alphabet and who had known both Joys and Sorrows in the number of five.<sup>16</sup>

And what about Beatrice? What are we to make of the fact that when she at last comes before Dante in the poem's thirtieth canto, he sees her precisely in the thirty-second verse: "donna m'apparve, sotto verde manto" ("a lady appeared to me, beneath a green mantle")? Moreover, at the moment most authoritative in her advent, she assumes masculine identity: "*Benedictus qui venis!*" (*Purg.* XXX, 19). Metaphorically she comes as an admiral; spiritually she comes as Christ.

That the word "donna" falls on verse 32 may be a Marian allusion or one of the poet's little misogynistic pokes. Beatrice's androgyny, on the other hand, openly increases her power and enhances her being. As woman-man she exemplifies an ideal "conjunction of opposites" whose value Mircea Eliade's *The Two and the One* finds universal. In the Bible, Saint Paul teaches those who have been baptized, "There is neither Jew nor Greek, there is neither slave nor free, there is neither male nor female; for you are all one in Christ Jesus" (Galatians 3.28). Redemption brings return to the Edenic state, when, before

---

See Kirkham (1987).

<sup>16</sup> In symbolism further related to Maria, 5 is also the number of the Passion. Thus when Dante refers to the Crucifixion, he likes to mention its number, as e.g., in connection with the "ruina" at *Inf.* XXI, 112, "Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta" ("Five hours later than this hour yesterday").

Eve, "man" was neither male nor female (Eliade 81-121). Profitting by Paul and perusing our poem at a feminist slant, I suggest that Beatrice, the "Admiral," brings no diminution to Beatrice, the lady. On the contrary, she personifies a primal unity from which ordinary fallen woman departs. Androgyny, wholeness that commands a full emotional range of male and female elements (Moi 2) symbolically reunites the Dyad with the Monad to figure perfect union. That perfection radiates as well from the visage of Maria, who closed the primal wound inflicted on humanity by its first mother. A new Mother-Mediator, she resembles her son as the one who is most Christlike:

"Riguarda omai ne la faccia che a Cristo  
più si somiglia, ché la sua chiarezza

sola ti può disporre a veder Cristo". (Par. XXXII, 85-87)

("Look now upon the face most like to Christ! / For only its radiance can so fortify / Thy gaze as fitteth for beholding Christ.")

\* \* \*

Although Dante does use numbers with positive symbolism for very selective aspects of feminine presence in his poem, patterns more conspicuous turn on pejorative quantities. The sensual 5, which gravitates toward the corporal 4, sometimes fits into a broader sequential span of 9. So the five women of *Inferno* V are among nine women damned. The first of those nine and first woman named in *Inferno* V, Semiramis, is ninth catalogued in the canticle as a whole. The fifth woman of the *Commedia* to speak with Dante is Cunizza, who addresses him in *Paradiso* IX.

If 5 figures sense, 9 alludes to love. Trinitarian, angelic, salvific *in bono*, 9 *in malo* is Venerean, diabolic, and perdional. How ambivalently 9 can resonate appears in the conjunction of Cunizza and Rahab saved with Venus at *Paradiso* IX. Nine occurrences of the word "amore" in *Inferno* V signal desire driven by lust; the fifth occurrence of the word is the central verse of Francesca's most famous speech (*Inf.* V, 103): "Amor, ch'a nul amato amar perdona" ("Love, that to no loved one remits his fee"). Nine occurrences of "amore" in *Purgatorio* XVIII — at the center of the poem — imply the love that operates as Charity.

Before Manfred Hardt built his lists of key words like "amore" and "Cristo," Mario Bonfante had combed the poem on another count, to compare the early Italian words for woman, "donna" and "femmina." Dante was careful to distinguish between them. "Donna," the form connoting nobility and worth, appears there ninety-six times, and only outside of Hell. Conversely, the derogatory "femmina," a reminder of woman's fleshly identity, appears nine times, never in Paradise. Helped by his sums, we can pinpoint the focal instance of "femmina" in a passage that glosses Dante's ninefold usage of the word. "Femmina" makes its central appearance in the poem, as fifth of nine, in Judge



Nino Visconti's acerbic recollection of his wife, who remarried instead of remaining true as a widow.

"Per lei assai di lieve si comprende  
quanto in femmina foco d'amor dura,  
se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende." (*Purg.* VIII 76-78)

("Through her, full easy it is to judge aright / How soon love's fire can in a woman fade / If eye and touch keep not the flame alight.")

Nino's reproach holds a marvelous ambivalence, negative however you look at it. The core verse, "quanto in femmina foco d'amor dura," lends itself to an ironic double reading, much like popular medieval English ditties descriptive of what Katherine Rogers called "the troublesome helpmate." They say one thing and mean, amusingly, just the opposite:

In every place you may well see,  
That woman be true as turtle [turtledove] on tree,  
Not liberal [licentious] in language, but ever in secree [secret],  
and great joy among them is for to be.  
Cuius contrarium verum est [Of which the contrary is true].  
The steadfastness of women will never be done,  
So gentle so courteous they be every one,  
Meek as a lamb, still as a stone,  
Crooked nor crabbed find ye none.  
Cuius contrarium verum est.

Closer as a construct to Dante's *terzina* is this stanza from the Maitland folio:

All women are good, noble and excellent  
Who can say that x they do offend  
Daily x they serve their God with good intent  
Seldom x they displease their husbands' end  
Always x to please them they do intend  
Never x man can find in them bruikilnes [instability].

Going by the structure of the verses, one garners only praise for women; pausing at the points marked by "x," one hears that it would be crazy to say "All women are good, noble and excellent"; "Daily they serve their God," etc. (Rogers 1966:62-63).

Now Binyon's rendering of "quanto in femmina foco d'amor dura," captures the literal sense of what Nino says: alas, women are fickle. While silently concurring, Dante the poet puts on the line another twist, which loads it with just the opposite meaning — not "How soon love's fire can in a woman fade," but instead, "How perdurant in woman the fire of love!" The verse where Dante

centers *femmina*, fifth of its nine occurrences in the *Commedia*, could well gloss a vein of misogyny that shoots beneath the surface of the entire poem.

\* \* \*

Dante's lists of women, catalogues most medieval in their symbolic length and disposition, correlate remarkably with contemporary feminist vocabularies. The ancient Pythagorean Dyad of non-oneness, which stamped woman as an eternal, irrational, fragmented opposite, has its analogue as an episteme in the marginal, alienated Other of Simone de Beauvoir's *The Second Sex*. For modern gender theorists the Two may become One, satisfying an archetypal utopian fantasy (Eliade), when woman attains to a portion of manhood in androgyny (Moi, Marks and de Courtivron). Dante's poem makes that wholeness the privilege of his ideal mother figures, Maria and Beatrice, whom praise and theology spiritually assimilate to Christ. All of his other women, even emparadised, seem to have at least some of the *femmina*, that downgrading side of woman in her sensual body, the woman-whore who figures lust, seduction, and perdition. But it is also as body, paradoxically, that the eponymous *donna* can dominate, provided she personify the strength of her womb. So Dante empowers as dynastic progenitors and epochal mensurators figures like Electra, an Eve primeval from whose child Dardanus descended the line of Roman emperors; Queen Costanza, who in a late maternity heroically bore Frederick II, last of the great Hohenstaufen Emperors; the harlot Rahab, a single thread on whom hung the final success of Israel's Exodus and entry into the Promised Land.

Ultimately, the women of the *Commedia*, whether weighted closer to Satan or God, remain a minority population. Although hard to estimate because the male souls have not been accurately counted, the ratio of men to women seems roughly 1:10. One man of the twentieth century concludes that the "range of female characters in the *Comedy* is limited because the range of woman's activities in Dante's time was limited." In other words, Dante's style was cramped by the relative shortage of women famous enough to illustrate moral exempla (Bergin 70). Yet had the poet wished, how many others he could have assembled! For murder Clytemnestra would surely have been most suitable, or again, the wretched and ghoulish Iphigenia. Dido, trapped in the brambled suicide forest, could have made an eloquent tree, and at the same time left up in the circle of lust a neat fifty-fifty balance of men and women. So, for that mater, could Roman Lucretia have joined the self-annihilators, but Dante decided instead to leave her in Limbo. To personify wrath or treachery, Phaedra would have served most admirably. On the brighter side, female saints other than Maria and Lucia might have illumined his heavens. Mary Magdalene could have sparkled by Rahab; Saint Elizabeth could have joined her son the Baptist; we might well imagine Santa Monica white-stoled chanting hosannas, a chorus that could have



been swelled by armies of other martyrs, starting with Saint Ursula, say, and her 11,000 virgins.

Dante's exclusions are as telling as his inclusions. In Hell the relative scarcity of females can hardly be, as Bergin proposed, a function of women's moral superiority, nor does it display the poet's chivalry. The fact is, more women are in *Inferno* than any place else in the *Commedia*, so on that score they fare no better than the men. In the poem overall, I think women are few because men count for more.

Further scrutiny is in order to sift the palimpsestic layers and recognize, if not resolve, profound ambivalences in Dante's catalogues of women. Within the poem are registers of souls that recall figures pressed into isocephalic alignment, row on row, in such visions of Paradise as he would have known from the Baptistery mosaics at Florence or the Byzantine decorations in churches of Ravenna. His imagination won't permit him to settle, however, for simple repeating rank orders, except rarely. Such uninterrupted lists of persons with individual identities, as opposed to lump formulas like "more than a thousand," are conspicuous in connection with Limbus, where they seem to connote moral order. Meaning of the same kind must be implied by the Empyrean seating plan, which divides world time into two halves with seven Hebrew women. For the most part, personnel lists in the *Commedia* are at surface short and discontinuous, requiring the reader to collaborate by making subterranean connections and mentally reassembling the lines. How many death has undone Dante can only hint by spotlighting here and there representative types from his poets and his history. We can quantify them variously, as he doubtless expected we would, combining discrete taxonomic keys: characters identified by name, or alternatively, by circumlocution; speaking characters, or silent witnesses; figures cross-referenced to another place in the poem; figures appropriated from a given literary source; women vis-à-vis men; damned as opposed to saved. Why are these greater canons largely submerged? The intent may be symbolic as well as esthetic *variatio*, and both contribute to the pleasure of our discovery in Dante's semiosis of census.

Considering the poet's invitation to pluralistic numberings, is a final count of women in the *Commedia* possible? Excluding Matelda, who is more the presiding guardian of Eden than a shade morally situated, and leaving aside as well the two feminine souls mentioned but not met in Paradise (Santa Chiara and Cacciaguida's "sainted" mother), the women are forty-one. It seems a significant coincidence, however, that if we do admit Matelda, she appears in the twenty-eighth canto of *Purgatorio* as the twenty-eighth woman in the census. Her ordinal placement, which must allude *in bono* to the octave of christian salvation,<sup>17</sup> dovetails in another sense with dyads and tetrads that bind ladies

---

<sup>17</sup> Good documentation from patristic sources on the ogdoad of eternal life supports Di Scipio's discussion of why eight souls are assigned to the first ring of the Rose.

together throughout the poem: two groups of eight dwell in the Limbus; the second four in *Inferno* IV are all named at verse 128. The ledges of Purgatory have two ladies, the spheres of Paradise four, plus two more not precisely located — another sum of eight. By contrast, the number of damned women matches the circles in Hell, nine. It is a sum happily transcended in the Empyrean, whose ten ladies are  $1 + 9$ , an articulation clear in the canto division of the catalogue: Maria in XXXI, Eve and the others in XXXII. Nevertheless, although for the Rose Dante reserves a perfect decad, the ciphers that define his inclusive sum of women in all the poem suggest a different story. They reassert the female dyad as a double corporal tetrad: 44. By such global reckoning, between the liminal realms of Limbus and the Rose, we isolate a population of exactly 18, who fall into two equal halves: nine females in Hell, nine more in Purgatory and the heavenly spheres. All told, the women of the *Commedia*, from Semiramis the ninth woman of *Inferno* in the circle of lust at *Inferno* V, to the pair of Venereans at *Paradiso* IX, represent nine categories of vice and human shortfall.

Woman's lot in Dante's *Commedia* rests on the scientific and moral principles of his medieval cultural world. The Aristotelian doctrine of place, which defined the relationship of an object to the universe, its *ordo ad universum* (Grant), underlies "woman's place" in the universe of the text. What she is philosophically determines where she is poetically. Amorous, corporeal, and sensual by nature, woman occupies Dante's poem as a population whose numbers proclaim an eschatology of gynology: "Quanto in femmina foco d'amor dura!"<sup>18</sup>

*University of Pennsylvania*

### Works Cited

- Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*. Ed. Pietro Caramello. Torino, Marietti, 1963.  
 Bergin, Thomas Goddard. *A Diversity of Dante*. New Brunswick: Rutgers UP, 1969.  
 Binyon, Lawrence, tr. *The Divine Comedy*. New York: Viking Press, 1947.  
 Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Ed. Giorgio Padoan. In *Tutte le opere*. Ed. Vittore Branca, vol. 4. Milan: Mondadori, 1965.  
 Bonfante, Mario. 1956. "Femmina and donna." In *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Bern: Francke, 1958. 77-109.  
 Cervigni, Dino. Review of Bernard Delmay. *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*. In *Annali d'Italianistica* 5 (1987): 274-76.

---

<sup>18</sup> The germ of this essay goes back to 1981, when I lectured on "The Women in the *Divine Comedy*" at Ohio Wesleyan University, an invitation for which I would like to thank Donald Lateiner. As now cast, it expands the article "Quanto in femmina foco d'amor dura!". I am grateful to Deanna Shemek for her thoughtful reading of one of the drafts. Leave time at the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence enabled me to prepare the revision for *Annali d'Italianistica*.



- Cropper, Elizabeth. 1986. "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture." In Margaret W. Ferguson et al.
- Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tr. Willard Trask. Bollingen Series. Princeton: Princeton UP, 1953.
- Dante, Alighieri. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-67.
- de Beauvoir, Simone. 1981. "Introduction to *The Second Sex*." In Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds.
- Delmay, Bernard. *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e registro*. Firenze: Olschki, 1986.
- De Sanctis, Francesco. "Inferno V." In *Lettture dantesche*. Ed. Getto.
- Di Scipio, Giuseppe C. *The Symbolic Rose in Dante's Paradiso*. Ravenna: Longo, 1984.
- Eckhardt, Caroline. *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Lewisburg, Pa.: Bucknell UP, 1979.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. Tr. William Weaver. New York: Warner Books, 1983.
- Eliade, Mircea. *The Two and the One*. New York: Harper Torchbooks, 1965 (1962).
- Ferguson, Margaret W., Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, eds. *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: U of Chicago Press, 1986.
- Ferrante, Joan. 1975. *Woman as Image in the Middle Ages*. New York: Columbia UP, 1975.
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973 (1966).
- Getto, Giovanni, ed. *Lettture dantesche*. Firenze, Sansoni, 1964.
- Guido da Pisa. *Expositiones et glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*. Ed. Vincenzo Cioffari. Albany: State U of New York P, 1974.
- Grant, Edward. 1981. "The Medieval Doctrine of Place: Some Fundamental Problems and Solutions." In *Studi sul XIV secolo in memoria di Anneliese Maier*. Ed. A. Maierù and A. Paravicini Bagliani. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1981. 58-79.
- Hardt, Manfred. *Die Zahl in der Divina Commedia*. Frankfurt a. M.: 1973.
- Hollander, Robert. "Vita nuova: Dante's Perceptions of Beatrice." *Dante Studies* 92 (1974): 1-18.
- \_\_\_\_\_. "The Tragedy of Divination in *Inferno* XX." In *Studies in Dante*. Ravenna: Longo, 1980.
- Hopper, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism*. New York: Cooper Union, (1938) 1969.
- Isidore of Seville. *Etymologiarum sive originum libri XX*. Oxford: Oxford UP, 1962.
- Kirkham, Victoria. "'Chiuso parlare' in Boccaccio's *Teseida*." In *Dante, Petrarch, and Boccaccio. Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*. Binghamton: MRTS, 1983.
- \_\_\_\_\_. "I quindici gradi del regno di Catone." In *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana* (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985). Ed. Antonio Franceschetti. Firenze: Olschki, 1987. 229-35.
- \_\_\_\_\_. "Quanto in femmina foco d'amor dura!" Forthcoming. Ravenna: Longo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Purgatorio XXVIII*. *Lectura Dantis Californiana* (forthcoming).

Locke, Frederick W. "Dante's Miraculous Enneads," *Dante Studies* 85 (1967): 59-70.

Macrobius, Ambrosius Theodosius. *Commentarii in Somnium Scipionis*. Leipzig: Teubner, 1970.

Mâle, Emil. *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. New York: Harper Torchbooks, 1958 (1913).

Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron, eds. *New French Feminisms*. New York: Schocken Books, 1981.

Martianus Capella. *The Marriage of Philology and Mercury*. In *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. Tr. William Harris Stahl et al.

Moi, Toril. 1985. *Sexual Textual Politics*. London: Methuen, 1985.

Rogers, Katherine M. *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature*. Seattle: U of Washington P, 1966.

Peck, Russell A. "Number as Cosmic Language." In Caroline Eckhardt, ed.

Scartazzini, G. A. *Prologomena della Divina Commedia*. Leipzig: Brockhaus, 1890.

Singleton, Charles S., tr. and comm. Dante Alighieri, *The Divine Comedy*. 6 vols. Princeton: Princeton UP, 1970-76.

Shapiro, Marianne. *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*. Lexington: UP of Kentucky, 1975.

Stahl, William Harris and Richard Johnson, with E. L. Burge. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. 2 vols. New York: Columbia UP, 1977.

Wilkins, Ernest Hatch, and Thomas Goddard Bergin, eds. *A Concordance to the Divine Comedy*. Cambridge: Harvard UP, 1965.

Fig. 1. Women in the *Divine Comedy*

1.	Inf. IV	121	Electra	
2.	Inf. IV	124	Camilla	
3.	Inf. IV	124	Penthesilea	
4.	Inf. IV	126	Lavinia	Limbo
5.	Inf. IV	128	Lucretia	
6.	Inf. IV	128	Julia	
7.	Inf. IV	128	Martia	
8.	Inf. IV	128	Cornelia	
<hr/>				
9.	Inf. V	58	Semiramis	
10.	Inf. V	61-62	Dido	



11.	Inf. V	63	Cleopatra	Lustful
12.	Inf. V	64-65	Helen	
13.	Inf. V	88-138	Francesca*	
14.	Inf. V	130-35	Thais	Flatterers
15.	Inf. V	52-93	Manto	Soothsayers
16.	Inf. V	37-41	Myrrha	Falsifiers Impersonators
17.	Inf. V	97	Potiphar's wife	Falsifiers Liars
<hr/>				
18.	Purg. V	130-36: Pia*	Negligent 3rd group: Penitent last gasp	
19.	Purg. XIII	94-154: Sapia*	Envious	
<hr/>				
20.	Purg. XXII	110: Antigone		
21.	Purg. XXII	110: Deiphile		
22.	Purg. XXII	110: Argia	Limbus	
23.	Purg. XXII	111: Ismene		
24.	Purg. XXII	112: Hypsipyle		
25.	Purg. XXII	113: daughter of Tiresias		
26.	Purg. XXII	113: Thetis		
27.	Purg. XXII	114: Deidamia		
<hr/>				
	/ Purg. XXVIII	40: Matelda	28.	
<hr/>				
28.	Par. III	43-123: Piccarda*	29.	Moon
29.	Par. III	109-20: Costanza*	30.	
	Par. III	97-99 / 31.		(Santa Chiara "aloft")
30.	Par. IX	25-63: Cunizza*	32.	Venus
31.	Par. IX	112-26: Rahab	33.	
	Par. XVI	35 /	34.	(Cacciaguida's mother, "now a saint")
<hr/>				
32.	Par. XXXI	115-42: Maria	35.	
33.	Par. XXXII	4-6: Eve	36.	
34.	Par. XXXII	7-8: Rachel	37.	
35.	Par. XXXII	9: Beatrice	38.	Empyrean Rose
36.	Par. XXXII	10: Sara	39.	
37.	Par. XXXII	10: Rebecca	40.	
38.	Par. XXXII	10: Judith	41.	
39.	Par. XXXII	10-12 Ruth	42.	
40.	Par. XXXII	133-35: Anna	43.	
41.	Par. XXXII	136-38: Lucia	44.	

\* Women who speak to Dante

Fig. 2. Population of the Limbus

<i>Inf. IV</i>		<i>Purg. XXII</i>	
1.	Homer	41.	1. Terence
2.	Horace	42.	2. Cecilius
3.	Ovid	43.	3. Plautus
4.	Lucan	44.	4. Varius
5.	Virgil	45.	5. Persius
	/6. Dante/	6.	Homer
6.	Electra	46.	7. Euripides
7.	Hector	47.	8. Antiphon
8.	Aeneas	48.	9. Simonides
9.	Caesar	49.	10. Agathon
10.	Camilla	50.	11. Antigone
11.	Penthesilea	51.	12. Deiphile
12.	Latinus	52.	13. Argia
13.	Lavinia	53.	14. Ismene
14.	Bruto	54.	15. Hypsipyle
15.	Lucretia	55.	16. daughter of Tiresias
16.	Julia	56.	17. Thetis
17.	Martia	57.	18. Deidamia and sisters
18.	Cornelia		
19.	Saladino		
20.	Aristotle		
21.	Socrates		
22.	Plato		
23.	Democritus		
24.	Anaxagoras		
25.	Diogenes		
26.	Thales		
27.	Empedocles		
28.	Heraclitus		
29.	Zeno		
30.	Dioscorides		
31.	Orpheus		
32.	Tullius		
33.	Linus		
34.	Seneca		
35.	Euclid		
36.	Ptolomy		
37.	Hippocrates		
38.	Avicenna		
39.	Galen		
40.	Averroes		

Fig. 3. Souls Seated in the Rose of Heaven

		Seven Hebrew Women		All
Women				
	Par. XXXI	/Bernard/		
1.	Par. XXXI	Mary	1	1
2.	Par. XXXII	1. Eve	2	2
3.	Par. XXXII	2. Rachel	3	3
4.	Par. XXXII	3. Beatrice		4
5.	Par. XXXII	4. Sarah	4	5
6.	Par. XXXII	5. Rebecca	5	6
7.	Par. XXXII	6. Judith	6	
8.	Par. XXXII	7. Ruth	7	8
9.	Par. XXXII	8. John the Baptist		
10.	Par. XXXII	9. Francis		
11.	Par. XXXII	10. Benedict		
12.	Par. XXXII	11. Augustine		
		/12/ face "most like" Christ**		
13.	Par. XXXII	12. Adam		
14.	Par. XXXII	13. Peter		
15.	Par. XXXII	14. John the Evangelist		
16.	Par. XXXII	15. Moses		
17.	Par. XXXII	16. Anne		9
18.	Par. XXXII	17. Lucy		10

\*\* = 4th occurrence of "Cristo," triple-rhyme clusters:  $4 \times 3 = 12$ .



## L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa

### Tempo storico e spazio geografico

Nel quadro delle scritture femminili del XVI secolo, in Italia, i nomi di Maria Savorgnan e di Gaspara Stampa delimitano il tempo storico e lo spazio geografico al cui interno ho scelto di mantenere questa riflessione relativa ad alcune biografie intellettuali di donne letterate: i decenni della prima metà del secolo, entro i confini della Repubblica veneziana.

Il carteggio di Maria Savorgnan è datato al 1500-1501, mentre Gaspara Stampa muore nel 1554: sono gli anni in cui, per la prima volta nella tradizione laica della letteratura italiana, si delinea un percorso collettivo di scritture femminili. Nei secoli precedenti, alle origini del volgare, il ceto intellettuale, aristocratico ed esclusivo, impegnato in un confronto alto con la tradizione classica, il pensiero teologico e quello filosofico, mentre elabora la complessità e il valore dei propri processi intellettuali intorno al concetto d'amore e attraverso straordinarie figure di donna, non può comprendere nel proprio percorso, né le parole delle donne, né la definizione di una intellettualità femminile. Nello stesso periodo di tempo, la tradizione ecclesiastica, cresciuta attraverso il confronto con la cultura classico-pagana e forte per una lunga pratica di potere sociale, è invece già in grado di riconoscere la donna come soggetto da normare e come figura di mediazione da omologare alla propria rappresentazione del reale: alle origini della letteratura volgare, il nome di donna che emerge, per la complessità e il fascino della sua scrittura e della sua figura intellettuale, è quello di Caterina Benincasa, santa Caterina da Siena (Zancan, *La donna* 765-88). Nei primi decenni del XVI secolo questa tendenza appare invece modificata. Dal 1530, in una prospettiva già controriformista, è imposta la clausura ai monasteri femminili e, mentre si rafforza la letteratura a carattere agiografico, diminuiscono invece le scritture delle "sante vive"; negli stessi anni, un gruppo di donne scrive e pubblica rime d'amore secondo il modello di Petrarca mediato dalla lezione bembesca. I primi decenni del XVI secolo sono dunque importanti per questo, perché per la prima volta nella tradizione laica segnalano la presenza non occasionale di donne soggetto di scrittura.<sup>1</sup> Più fatti concorrono non solo a consentire ma, direi, a

---

<sup>1</sup> Notizie sulle poetesse italiane del XVI secolo stanno in: Toffanin G., *Le donne poetesse e Michelangelo*; Bonora E., *Le donne poetesse*; Dionisotti C., *La letteratura italiana nell'età del*

favorire questa presenza: l'introduzione dalla Germania dei caratteri mobili che avvia uno sviluppo straordinario del mezzo a stampa; la codificazione del volgare che consente l'emancipazione dal latino medioevale e insieme il superamento della pluralità linguistica; la centralità del concetto d'amore nella codificazione del volgare letterario e, più in generale, la centralità della figura femminile nella cultura rinascimentale. Si avvia, insomma, in quei decenni, un processo complessivo di modernizzazione della cultura che porta ad un allargamento della società letteraria, del pubblico e degli operatori, e che prevede e richiede, ora, una figura intellettuale di donna, in grado di inserirsi al suo interno per dare forma reale ad una immagine fino ad allora astratta e metaforica. La partecipazione delle donne al mondo delle lettere è, dunque, un evento che deve essere letto, a mio avviso, nella sua duplicità, come presenza indotta, prevista dalla nuova società letteraria e dal suo mercato editoriale; e come spazio attraversato da una soggettività che, in questo, è spinta da una forte intenzione di autovalorizzazione.

Tra i nomi di donne letterate dei primi decenni del XVI secolo, quelli di maggiore rilievo sono i nomi di Vittoria Colonna, Tullia d'Aragona, Lucrezia Gonzaga, Laura Terracina, Veronica Gambara, Gaspara Stampa, a cui va aggiunto, nella sua particolarità, quello di Maria Savorgnan.

In questo contesto, la scelta di analizzare e di confrontare le figure di Gaspara Stampa e di Maria Savorgnan si spiega facendo riferimento ad alcune considerazioni relative alla storiografia letteraria italiana, al suo modello unitario e alle realtà storico-geografiche che hanno dato vita alle dinamiche complesse del sistema letterario. Se, infatti, noi consideriamo che, nella storiografia della letteratura italiana, il modello unitario si è definito, come sistemazione secondo un asse verticale della tradizione nazionale, in sintonia con le ideologie e il carattere dei gruppi intellettuali di primo Ottocento, è necessario, per una lettura più dinamica e più vicina agli andamenti reali, recuperare la specificità dei diversi tessuti storico-geografici.<sup>2</sup> Nella prima metà del XVI secolo, le Città-Stato della penisola italiana hanno ognuna una realtà politica, un ceto intellettuale e una tradizione di cultura storicamente differenti, oltre ad avere rapporti e stimoli reciproci continuamente rinnovati dalla mobilità di una parte delle proprie figure intellettuali (Asor Rosa A. *Apogeo e crisi della civiltà letteraria italiana*). Venezia, anche culturalmente, rappresenta una entità storico-geografica profondamente diversa da quella di Firenze, di Roma, di Napoli, di Urbino o di Ferrara: poiché dunque i testi e le figure intellettuali, per mantenere una possibilità ampia di comunicazione, debbono essere restituiti al contesto sociale e culturale al cui interno hanno vissuto la propria vita e hanno investito la propria progettualità, ho scelto di parlare di Gaspara Stampa e di Maria Savorgnan, due donne diverse, vissute entrambe, in anni vicini, entro la sfera,

---

concilio di Trento; Zancan M., *Nel cerchio della luna*; Id., *La donna* 788-811.

<sup>2</sup> Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*; Antonelli R., *Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria*.

politica e culturale, della Repubblica veneziana.

### La specificità veneziana

Il quadro relativo alla cultura veneziana tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento si compone di tratti che emergono da un processo di integrazione di tradizioni culturali diverse — quella della Repubblica veneziana e quella propria, invece, all'entroterra, a cui bisogna ancora aggiungere gli influssi di comunità esterne, ma radicate in città, come la tedesca, quella greca e quella ebraica — che Venezia assume e trasforma con una tendenza che è, come in politica anche per la cultura, di rinnovamento delle strutture e insieme di conservazione del quadro dei propri valori (Zancan M., *Venezia e il Veneto*). La cultura veneziana, fino ai primi decenni del XV secolo, appare fortemente rivolta all'utile, alla mercatura, all'interesse pubblico e privato della propria classe dirigente; ricca di esperienze e di competenze tecniche, in grado di raggiungere, in questo settore, forme di sintesi e di astrazione di altissimo livello, come lasciano intendere le carte portolane, le tariffe, l'uso della contabilità a partita-doppia, il sistema delle sue banche o l'uso sistematico della cambiale. L'avvio di una politica di espansione verso la terraferma, nel 1423, con l'elezione a doge di Francesco Foscari, non solo pone Venezia in un rapporto stretto e necessario con il patrimonio culturale maturato presso le corti, i palazzi o all'interno delle vicine Università, ma rende trasparente l'utilità politica, per la Repubblica, di quella eloquenza e di quella cultura umanistica su cui, fino ad allora, essa aveva fatto scarsi investimenti. Pur mancando dunque di una tradizione forte di studi letterari, la scelta che Venezia attua, verso la metà del XV secolo, di sviluppare le strutture necessarie ad una educazione a carattere umanistico, non le deriva, tuttavia, da un atteggiamento di passiva assimilazione dall'esterno, ma matura al suo stesso interno, sulla spinta di trasformazioni politiche e sociali, prima ancora che direttamente culturali.

In Oriente, il suo potere politico era stato inevitabilmente indebolito dalla svolta verso Occidente e insieme dalla contemporanea crescita della forza militare dei Turchi; si mantengono, invece, intatti in quegli stessi territori i suoi privilegi economici, anche se le forme del commercio si erano nel tempo modificate fino a rendere Venezia una fiorente città-mercato, con un porto, tuttavia, che continuava a mantenere una rilevanza di primo piano. Quest'insieme di modificazioni, sul mare e in terraferma, verso Oriente e verso Occidente, interviene a stimolare, o comunque ad accelerare, un processo di trasformazioni del tessuto sociale e culturale della città: acquistano spazio e peso economico le attività artigianali e quelle agricole; i settori della burocrazia e dell'amministrazione dello Stato, mentre si specializzano le loro funzioni, ed aumenta il loro valore politico, richiedono sempre di più un personale attrezzato professionalmente e culturalmente. In un contesto che dalla penisola si allarga all'Europa, anche per Venezia si fa nel tempo necessario attestare il proprio splendore attraverso le forme raffinate dell'arte, del pensiero e della scrittura: a



differenza di altre realtà italiane, Venezia può tuttavia affrontare questa nuova fase della sua storia a partire da una posizione politica di autonomia, con una condizione economica ancora a lungo fiorente e con la capacità di conservare, nel cambiamento, un quadro di valori proprio alla tradizione della città.

Nel contesto di queste modificazioni, la Repubblica, nel corso del XV secolo, organizza le strutture necessarie ad un regolare percorso di istruzione: prima di allora, per i giovani patrizi, l'occasione del viaggio, un'esperienza di commercio spesso legata a funzioni di governo, aveva per secoli rappresentato il momento centrale dell'itinerario di formazione, mentre l'insegnamento elementare e quello medio avevano avuto un carattere esclusivamente privato. In una civiltà di tradizione mercantile, il gusto per la cultura letteraria poteva essere quindi coltivato, come di fatto fu, come uno degli elementi pertinenti alla sfera del piacere e dell'interesse soggettivi: era, di conseguenza, mancata la spinta a creare uno Studio in città e i giovani aristocratici veneziani di norma seguivano a Padova i corsi di diritto e coltivavano privatamente le discipline a carattere filosofico. Nel corso del Quattrocento vengono invece fondate la Scuola di Rialto (sorta per iniziativa privata, ma poi assunta dal Senato e rivolta alla filosofia aristotelica) e la Scuola di San Marco, voluta nel 1446 dal Senato e destinata a dare anche a Venezia una scuola di discipline umanistiche. Nello stesso periodo, lo Studio padovano entra a fare parte delle strutture culturali direttamente governate dalla Repubblica, utile alla formazione dei suoi funzionari e necessario a celebrare la grandezza di Venezia.<sup>3</sup> Nel 1469 il Senato concede il primo privilegio di stampa: la città, in grado di usufruire di una vasta rete di rapporti commerciali e insieme dell'esperienza, altrettanto consolidata a Padova, di grammatici e di eruditi, con una attitudine tipicamente imprenditoriale si avvia a diventare rapidamente il centro tipografico ed editoriale più importante in Italia. Sullo sfondo delle mutazioni prima descritte, lo sviluppo del mezzo a stampa e la codificazione del volgare letterario, a cui partecipano da protagonisti Aldo Manuzio e Pietro Bembo, danno l'avvio a Venezia ad una nuova fase della cultura letteraria che interessava la città e l'intero contesto della penisola.<sup>4</sup>

I testi letterari a firma femminile, nei primi decenni del XVI secolo, sono in gran parte stampati a Venezia, dove pubblicano tutti i nomi prima indicati: Tullia D'Aragona, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Lucrezia Gonzaga, Isabella Sforza, Gaspara Stampa, Laura Terracina.<sup>5</sup> Venezia, dunque, attraverso le proprie strutture editoriali, promuove e diffonde la figura e il modello della donna

---

<sup>3</sup> Cfr. Nardi B., *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*; Pastore Stocchi M., *Scuola e cultura umanistica fra due secoli*; Lepori F., *La scuola di Rialto dalla fondazione alla metà del Cinquecento*; Dupuigrenet Desroussilles F., *L'Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*.

<sup>4</sup> Cfr. Dionisotti C., *Aldo Manuzio*; Id., *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*; Pozza N., *L'editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma*; Quondam A., *La letteratura in tipografia*.

<sup>5</sup> Cfr. *Appendici III* in Zancan M. (a c. di), *Nel cerchio della luna* 254-64.

“nuova”, una donna colta, che scrive e stampa testi letterari, destinati ad un pubblico ampio e ad un tempo di lunga durata. Le date di edizione collocano l'emergenza del fatto in particolare negli anni quaranta-sessanta, quando la trasformazione innescata agli inizi del secolo ha ormai perduto le valenze intellettuali alte, di continuità con il passato, di cui l'avevano segnata Bembo e Manuzio; e si avvia a realizzare, invece, le condizioni proprie ad un settore culturale aperto, disponibile a presenze e a forme di intellettualità prima di allora impensabili. Le donne si insinuano in questo spazio nuovo, sospinte dalle leggi di un mercato che si rivolge ad un pubblico ora più vasto, e in parte quindi a sua volta rinnovato, ma anche legittimate da una trattatistica d'amore e di comportamento, avviata da testi modellizzanti quali gli *Asolani* di Pietro Bembo e *Il libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione, poi ripresa e resa normativa da discorsi ripetuti e minuziosi, volti a definire regole e ruoli della nuova figura femminile.<sup>6</sup> Gli editori danno loro possibilità e spazio: se Aldo Manuzio, nel 1500, aveva pubblicato, come primo testo tra i classici in volgare, le *Epistole devotissime* di Caterina da Siena, Gabriele Giolito de' Ferrari, che inizia la propria attività nel 1536, stamperà invece, spesso riproponendoli in più edizioni, i testi delle donne “nuove” del suo tempo, che a Venezia guardano, evidentemente, come alla sede dell'industria tipografica più prestigiosa in Italia, e insieme come a una città aperta, libera e giusta, secondo le valenze del mito alimentato e ripetuto dalla Repubblica stessa. Eppure, se consideriamo i nomi e le origini di queste donne intellettuali di primo Cinquecento, noi possiamo vedere che tra esse una sola, Gaspara Stampa, è veneto-veneziana: una poetessa scoperta e valorizzata tardi dalla storiografia e dalla critica letteraria che, negli anni di cui si sta parlando, ebbe a Venezia una sola edizione del suo canzoniere, curata, dopo morte, dalla sorella Cassandra. Le *Rime di Madonna Gaspara Stampa* furono infatti pubblicate nel 1554, con una edizione quasi privata, presso il Pietrasanta, uno stampatore veneziano che non aveva certamente la forza promozionale di Gabriel Giolito. Maria Savorgnan, il secondo nome veneziano di questi decenni, addirittura non è ricordata tra le donne intellettuali del tempo: autrice di un carteggio d'amore tenuto con Pietro Bembo, una scrittura sicuramente ambigua, destinata a mantenersi privata, e tuttavia carica di una fortissima ambizione letteraria, Maria Savorgnan è rimasta sconosciuta fino all'edizione moderna della sua scrittura curata, nel 1950, da Carlo Dionisotti. Venezia, dunque, mentre si fa protagonista di quel processo di formalizzazione dell'intellettualità femminile che caratterizza la cultura letteraria italiana di primo Cinquecento, sembra invece non promuovere la presenza culturale delle sue

---

<sup>6</sup> Per i trattati sulla donna cfr.: *Bibliography* in Kelso R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance* 326-462; *Appendix* in Fahy C., *Three Early Renaissance Treatises on Women* 47-55; *Appendici I e II* in Zancan M. (a c. di), *Nel cerchio della luna* 235-53; *Appendice bibliografica* in Daenens F., *Superiore perché inferiore* 41-50. Per una analisi del testo di Castiglione rimando al mio lavoro *La donna e il cerchio*.

donne, né di fatto valorizza quelle figure che, al suo interno, utilizzano le possibilità di accedere a forme di autorappresentazione dall'interno di un universo di segni che, ripetutamente, le rappresenta. Si tratta, evidentemente, di un fatto culturale interessante, da interpretare, nella complessità e nella contraddittorietà che lo caratterizzano, attraverso la lettura delle scritture di queste donne veneziane, collocate sullo sfondo storico-geografico di appartenenza, intrecciando il quadro delineato della cultura veneziana di quegli anni con quello, coevo, del suo ordinamento sociale.

### La politica di Venezia nei confronti delle sue donne

Venezia, città-porto e mercato, luogo di transito, ma con basi stanziali, di comunità straniere, attraversata quindi da una pluralità di usi e di costumi, dopo averne fatta esperienza diretta attraverso i propri mercanti (Zancan M., *Le relazioni* 624-57); Venezia, città libera, aperta e tollerante, attenta a conservare nel mito la continuità della propria immagine e insieme pronta a prevenire ogni possibile elemento di disequilibrio in un contesto politico difficile e precario, esercita l'arte del buon governo attraverso un gioco prudente tra conservazione e innovazione. Questa tendenza all'esercizio della mediazione sembra caratterizzare anche la politica della Repubblica nei confronti delle donne veneziane. Non è facile, naturalmente, dire quale fosse la condizione reale delle donne a Venezia nel secolo sedicesimo, perché è mancata, sino ad ora, una indagine storiografica interessata a ricostruire un quadro specifico di storia veneziana relativo alla soggettività femminile negli anni qui considerati: in assenza di questo, e con i limiti propri ad ogni indagine parziale e asistemica, ho allora riflettuto mettendo a confronto da un lato l'elaborazione culturale del tempo relativa ai modelli femminili, e dall'altro i comportamenti, che a tratti emergono, delle donne reali, le adesioni alle norme e le loro trasgressioni.

La Repubblica, attraverso le sue scritture (quelle letterarie e quelle a carattere giuridico), sembra riconoscere, e voler definire, due figure contrapposte e totalmente separate di donna, la donna "onesta" e la meretrice. La prima delle due viene formata in figura letteraria e proposta come modello di comportamento nei primi decenni del XVI secolo, quando cioè alla donna di per sé onesta, in quanto nobile di nascita, si affianca una nuova figura femminile, la cui onestà è invece definita secondo le virtù del costume: la castità e la fedeltà, trasmesse e avvalorate da un vasto patrimonio culturale, ora accessibile alle donne stesse. Lodovico Dolce, che indica le virtù della donna maritata ne "la honestà, la castità, la bontà, la virtù, la obbedienza, la diligenza nel governo della famiglia" (53v.), e le avvalora con una successione di *exempla* relativi a donne caste e fedeli, spostando il proprio discorso sulla funzione educativa della cultura, scrive:

La dottrina, che io giudico necessaria a tutti gli huomini et a tutte le Donne, è sana et casta, ammaestra et non corrompe, porge l'armi della continenza et non della prodigalità; della ragione et non de gli appetiti. (13r.)



Gli studi delle lettere fanno le donne buone, et più le affermano nella honestà: perciò che tengono prima la mente loro tutta occupata; dappoi la inalzano a bel pensiero di cose nobili. (17r.)

Il dialogo di Lodovico Dolce, *Della Institutione delle Donne. Secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, edito nel 1545 da Gabriel Giolito de' Ferrari, è, in questo senso, da più punti di vista, un testo importante: per l'editore che lo stampa, per gli anni in cui è pubblicato, per il successo che ebbe (fu riedito nel 1547, 1553, 1559, 1560, 1622), per l'intenzione esplicita che lo caratterizza di essere normativo. Nella lettera dedicatoria "Alla Illustre Signora la S. Violante da S. Giorgio Presidente di Casale", donna d'alta aristocrazia, per natura dunque figura esemplare di ogni virtù femminile, l'editore Giolito scrive:

Havendo molti antichi Scrittori in diversi libri descritti à gli huomini i precetti della vita; et nessuno alla donna havendo (che io sappia) lasciate particolari regole, ho voluto io, per giovar loro, dare in luce il presente Dialogo di Messer Lodovico Dolce, nel quale egli . . . ha raccolto da molti Philosophi gli ammaestramenti, che appartengono alla buona et virtuosa vita, che dee tenere una Donna in qualunque stato, che può cadere.

In anni immediatamente precedenti, a Padova, città in cui la realtà sociale e quella culturale sono entrambe ancorate ad una tradizione stabile e conservativa, Sperone Speroni scrisse, tra altri, il dialogo *Della dignità delle donne*, un testo che, per ciò di cui tratta, si inserisce nel genere discorsivo relativo alla "nobiltà et eccellenza" della donna. In esso, tuttavia, la pluralità delle posizioni, nonostante la natura profondamente conservatrice della tesi di fondo, rappresenta un universo variegato di opinioni, più che l'intenzione di dettare le norme di un comportamento socialmente riconosciuto come esemplare. Se, infatti, la figura femminile del testo, Beatrice degli Obizzi, si fa portavoce del pensiero che definisce la naturale subalternità della donna, alla quale "è somma gioia e felicità il servire al marito; al quale, com'egli si sia, o benigno o acerbo, deve la donna conformare i suoi desideri" (580), Lodovico di San Bonifacio sostiene invece "ch'ogni donna per sua natura, sì come donna che ella è, sia dell'uomo signora; alla quale natura se il costume è contrario, ciò adviene perché noi uomini . . . violentemente voi sforziamo e tiranneggiamo" (569). Tra i due, il Padovano (forse lo stesso Speroni) sostiene:

Il parlar vostro voi divideste in due parti, le quali voler difendere o è peccato o non è mestieri; perciò che 'l provar che le donne siano signore d'i nostri cuori è soverchio, si evidenti fur le ragioni che acciò mostrare adduceste. Ma il voler dire che l'esser moglie è officio servile, malignamente da secolari ordinato, è bestemmia, dalla quale ora e sempre difenda Dio la mia lingua e la vostra per l'avvenire. Forza è adunque ch'io taccia o ch'avendo a parlare io vi mostri che 'l bel nome della mogliera (comunque il volgo l'usurpi) è nome d'onore e di dignità, dalle leggi formato a dover specificare la naturale e

general signoria ch'Iddio diede alla donna sopra noi uomini; altra cosa non importando tal nome, salvo un distinto intelletto, in qual casa e di quale uomo determinato sia signora la cotal donna. (575)

Il *Dialogo* di Lodovico Dolce, invece (e, in questo, è significativa la frequenza delle edizioni, come va considerata la capacità promozionale, in quegli anni, del Giolito), è un testo esemplare per come si fa apertamente normativo già nella riduzione della forma dialogica: il discorso tra Flaminio e Dorothea, ricondotto ad un dialogo a due, è in realtà un monologo di Flaminio, privo di possibilità di contraddittorio, in cui la presenza di Dorothea è unicamente funzionale all'esposizione di un insieme di norme sotto forma di verità già totalmente accertate. L'evoluzione segna una mutazione profonda sul piano del pensiero, della scrittura e del costume: la necessità di definire la norma e di ripeterla in scrittura emerge infatti da un contesto in cui al modello innovativo, dentro gli spazi aperti oltre le intenzioni dello stesso, le donne avevano opposto, sul piano del pensiero e della scrittura, una pluralità di percorsi certamente esterni alla complessità intellettuale delle sintesi di Bembo, o di Castiglione, ma al tempo stesso sordi al richiamo insistente di un discorso che tende ora a regolare, oltre ai loro comportamenti sociali, anche quelli intellettuali.<sup>7</sup> Lodovico Dolce è un intellettuale perfettamente inserito nelle dinamiche, e nelle strutture, della nuova cultura veneziana. Il suo *Dialogo*, che sembra riassumere e dare voce ad un atteggiamento diffuso nella società del tempo (lo conferma, del resto, il successo dell'opera), si rivolge direttamente alle donne, come esplicita la lettera dedicatoria, con l'intenzione di "giovar loro": innanzi tutto alle donne veneziane, alle quali si propone, nella figura della "S. Violante di S. Giorgio", un modello esemplare socialmente indiscutibile, avvalorato, attraverso gli *exempla*, dalla forza persuasiva ostentata, in quegli anni, dalla tradizione delle scritture.

L'altra donna che la Repubblica prevede e che tenta, con tenacia, di governare, è la meretrice, detta, invece, attraverso le parole della legge:

Quelle veramente se intendino meretrice quale non essendo maritate haverano comertio et pratica con uno over più homeni. Se intendino etiam meretrice quelle che havendo marito non habitano con sui mariti, ma stano separate et habino comertio con uno over più homeni. (21 febbraio 1543)<sup>8</sup>

Secondo una stima del Sanudo, le prostitute a Venezia all'inizio del Cinquecento sono 11.650, una realtà diffusa, dunque, che la Repubblica in parte amministra (le identifica in quanto tali, tende a confinarle in zone precise della città, impone

<sup>7</sup> Per quanto scrivo a proposito di Sperone Speroni e di Lodovico Dolce rimando al mio lavoro *Venezia e il Veneto* 714-26.

<sup>8</sup> Le leggi sono tratte da Lorenzi G. B., *Leggi e memorie venete sulla prostituzione*, dove sono riportate in ordine cronologico e sono pertanto citate con l'indicazione della data. Per questo argomento è molto interessante il lavoro di Cibir P., *Meretrici e cortigiane a Venezia nel '500*.

loro oneri fiscali destinati a opere di pubblica utilità), in parte controlla attraverso una legislazione specifica e dettagliata: le meretrici non devono frequentare le Chiese nei giorni di festa, girare per il Canal Grande all'ora del corso, portare gli abiti propri alle giovani da marito, né ornarsi di gioie; non possono testimoniare nei processi criminali, né pretendere in tribunale il pagamento delle loro prestazioni. Sono norme che si ripetono, continuamente disattese. Dicono due leggi, la prima del 23 settembre 1558, la seconda del 16 marzo 1582:

Hanno introdotto le meretrice da certo tempo in qua con scandalo de buoni et mal esempio de cadauno, quando escono di casa di andar bene spesso coperte con fazzoletti bianchi di seta, habito particolare delle giovani da marito et da monacar, così nobili come cittadine, et altre a quali il costume della città et honestà loro ha ragionevolmente permesso coprirsi in questa maniera, in modo che non viene ad esser alle volte differenza alcuna nel vestire da queste a quelle.

Essendo sta in diversi tempi fatte molte leggi et ordeni in materia de meretrici et cortesane circa . . . il vestir di esse per oviar molti scandoli et acciò non siano di mal esempio, con tuttocì si vede che queste tal donne sono così licentiose et dishoneste che si fanno licito di andar in gondola vestite con romane et altri habiti ad esse prohibiti.

Se la regola, ripetendosi, definisce il modello, i comportamenti delle donne, trasgredendola, scompongono in continuazione i tratti della figura modellata: la meretrice, nei fatti, rifiuta di definirsi come differente dalle altre donne, opponendo alla compattezza astratta della legge un atteggiamento tenace di disobbedienza, evidentemente radicato nella pretesa di definire in proprio le forme della sua condizione. In questo lungo conflitto, che noi possiamo ricostruire per ipotesi soprattutto dai testi delle leggi in materia, emerge tuttavia una terza figura di donna, la *cortigiana*. Di lei sappiamo poco: la Repubblica la nomina distinta dalla meretrice ("meretrici et cortesane"), ma la omologa ad essa, rivolgendole le stesse leggi. Ma la cortigiana rifiuta per sé la definizione di meretrice, dicendosi, con una evidente consapevolezza di affermare con questo una differenza di valore, "cortesana". In una memoria del 1543, che riporta la sentenza nei confronti di certa Lucieta Padovana, cortigiana, accusata di avere violato le leggi della Repubblica veneziana in materia di meretricio, leggiamo che la donna "confessa non solamente quanto li e sta imposto nella denuntia, di esser sta in giesia alle hore proibite per le leze dello Excellentissimo Consiglio de X, ma che continuamente va per ogni giesia ad ogni Festa di quella fra le nobele et cittadine non reputandose meretrice ma cortesana" (22 maggio 1543). Il tribunale la assolve, visto il tipo di difesa, evitando la difficoltà, riconoscendola cioè donna onesta ("non se intende esser sottoposta alle nostre leze in materia de meretrice e cortesane et donne infame" (22 maggio 1543); Lucieta Padovana, invece, difende il proprio diritto ad una piena libertà di movimento e di comportamento proprio in quanto "cortesana", una definizione ed una immagine che a lei dovevano dare il



senso del proprio valore sociale, se è su questo che basa il proprio discorso in tribunale. Tra i due modelli che Venezia riconosce, e tende a formare secondo precise norme di comportamento sociale, emerge dunque una terza figura, né donna onesta né meretrice; le tracce frammentarie di questa figura consentono di dire che la cortigiana, a Venezia, in questo periodo storico, è una donna che si caratterizza per la somma di tre elementi: è una donna sola (né figlia, né moglie); è una donna "libera", sul piano del costume sessuale; è, spesso, una donna intellettuale.

Tra le poetesse italiane di primo Cinquecento, uno dei nomi di maggior rilievo è quello di Gaspara Stampa,<sup>9</sup> nata a Padova nel 1523 da una famiglia agiata di commercianti, dotata, per volontà del padre, di una buona educazione letteraria (conosceva il latino e forse il greco, i classici volgari, gli elementi della retorica e della grammatica) e musicale. Perissone Cambio, dedicandole una raccolta di madrigali, scrive: "si sa bene homai, e non pure in questa felice città, ma quasi in ogni parte, niuna donna al mondo amar più la musica di quello che fate voi, né altra più raramente possederla; e di questo ne fanno fede i mille e mille spirti gentili e nobili, i quali udito havendo i dolci concenti vostri, v'hanno dato nome di divina sirena" (Salza, *M. G. S. secondo nuove indagini* 18). Dopo la morte del padre, la madre Cecilia si trasferì a Venezia, dove Gaspara visse fino alla morte (1554) perfettamente inserita nel contesto culturale della città, come risulta dalla rete documentata delle sue relazioni: Francesco Sansovino, amico del fratello Baldassare, dedica a lei il *Ragionamento* intorno all'arte d'amare (1545) e la ristampa da lui curata dell'*Ameto* di Giovanni Boccaccio (1545); Girolamo Parabosco scrive *Alla Virtuosa Madonna Gasparina* una delle sue *Lettere amorose* (1545); Perissone Cambio le dedica una raccolta di madrigali (1547). Fu in rapporto con Gianfrancesco Fortunio, Luigi Alamanni, Sperone Speroni, Domenico Venier, Nicolò Tiepolo, Ortensio Lando, Collaltino di Collalto, Bartolomeo Zen. Tra le donne del tempo, conobbe probabilmente Elena Barozzi Centani e Francesca Baffa, fu amica di Ippolita Mirtilla, a sua volta poetessa; fu in rapporto epistolare con Paola Antonia de Negri, religiosa e mistica di notevole fama. Amata e gratificata dal successo nella Venezia dei salotti letterari e delle feste, Gaspara Stampa, probabilmente negli stessi anni, è fatta oggetto di attacchi satirici e osceni. In un epigramma, Sperone Speroni scrive: "Dimmi qual più è divina / Cassandra o Gasparina? — e voltosi tosto: Dimmi qual è più landra / Gasparina o Cassandra?" (Salza, *M. G. S. e la società* 266). Mentre un sonetto anonimo recita:

Fermati, viator, se saper vuoi  
l'essito de la mia vita meschina:

<sup>9</sup> Per le notizie bio-bibliografiche cfr. Salza A., *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*; Id., *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo*; su Gaspara Stampa vedi: Zancan M., *Gaspara Stampa* e Borsetto L., *Narciso ed Eco*.

Gaspara Stampa fui, donna e reina  
di quante unqua p . . . fur tra voi.  
(Salza, *M. G. S. secondo nuove indagini* 73)

La questione se Gaspara Stampa fosse stata, o meno, una cortigiana sarà ripresa, all'inizio del Novecento, dalla critica letteraria, per essere poi accantonata, in tempi più recenti, come dato insignificante in rapporto al valore dei suoi versi.<sup>10</sup> Se il dato in sé, per come si è posto nella nostra cultura (come giudizio riferito al costume sessuale di questa donna), è chiaramente insignificante, il fatto che Gaspara fosse *cortigiana* al contrario non lo è, per almeno due motivi: perché può permetterci di capire, per ipotesi, alcune forme della progettualità di una figura di donna ambigua e misteriosa, la cortigiana veneziana; perché ci consente di utilizzare una griglia più complessa per interpretare la specificità della scrittura di Gaspara poetessa. Ripartendo, dunque, dai testi, Gaspara Stampa scrive, in perfetta sintonia con la cultura letteraria del tempo, un canzoniere di *Rime d'amore*<sup>11</sup> (245 componimenti, che ne rappresentano la quasi totalità), riprendendo il modello dominante del Petrarca, filtrato dalla lezione di Bembo e riproposto, al femminile, da Vittoria Colonna. L'analisi del canzoniere, se documenta la conoscenza di Gaspara Stampa del modello petrarchesco (una familiarità del resto scontata nello scorcio di quegli anni), consente insieme di rilevare in esso la presenza di elementi che lo distanziano dal modello letterario, sovvertendone l'ordine e deformandone il senso. Il primo scarto è dato dalla struttura stessa del canzoniere, nel Petrarca (e poi in Vittoria Colonna) organizzato in rime in vita e in morte dell'oggetto d'amore, un oggetto unico, figura di un concetto d'amore in grado di rappresentare un percorso di raffinamento intellettuale e spirituale. In Gaspara Stampa, l'unicità dell'oggetto d'amore cade, sostituita invece dall'itinerario dei suoi amori (per Collaltino di Collalto e per Bartolomeo Zen). Scrive:

Un foco eguale al primo foco io sento,  
e, se in sì poco spazio questo è tale,  
che de l'altro non sia maggior, pavento.  
Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale,  
se volontariamente andar consento  
d'un foco in altro, e d'un in altro male?  
(CCXXI; 221)

La sostituzione dell'unità tematica con la pluralità delle esperienze d'amore, oltre

<sup>10</sup> Cfr. Bellonci M., *Introduzione a Stampa G., Rime*; il volume contiene il capitolo *Gaspara Stampa nella storia della critica* 45-52 con una *Bibliografia* 53-54.

<sup>11</sup> La prima edizione è successiva alla morte della poetessa: *Rime di Madonna Gaspara Stampa*; fedele ad essa è l'edizione curata nel 1913 da A. Salza, utilizzata per l'edizione Rizzoli, da cui cito. Nel testo indico di seguito il numero della rima e la pagina del volume.

a modificare la struttura del *corpus* poetico, ridefinisce l'intera griglia concettuale che sottende la trasposizione al femminile del modello petrarchesco, rappresentato, come si è detto, in quegli stessi anni, da Vittoria Colonna: il senso della *virtù*, definito dai principi della *fedeltà* e della *castità*, in Gaspara Stampa si coniuga invece con amore, e fedeltà alle leggi d'amore. Alla notizia che Collaltino di Collalto forse sposerà un'altra donna, Gaspara scrive:

Meraviglia non è, se 'n uno istante  
ritraeste da me pensieri e voglie,  
ché vi venne cagion di prender moglie,  
e divenir marito, ov'eri amante.

Nodo e fé, che non è stretto e costante,  
per picciola cagion si rompe e scioglie:  
la mia fede e 'l mio nodo il vanto toglie  
al nodo gordiano ed al diamante.  
(CLXXIX; 194)

L'oggetto d'amore, celebrato in quanto *amato* come eroe bello ("Un intelletto angelico e divino" (VI; 84); "da la beltà infinita" (XVII; 91); "Voi, qual guerrier vittorioso e franco" (CCXLIII; 235), in quanto *amante* è detto "crudo ed empio" (XXV; 96), "signor, crudo e selvaggio" (CLXXVIII; 193). In quanto "empio in amore" (VII; 85), l'oggetto d'amore perde in virtù e slitta, sul piano della rappresentazione, in un piano secondo, lasciando emergere come oggetto primo di scrittura l'amante fedele, colei che, scrivendo, dà spessore e valore alla propria figura d'amore. Gaspara non scrive dell'altro per dire, in riflesso, di sé, ma, parlando d'amore, direttamente scrive di sé, mentre la separazione dell'uno in due consente l'abbassamento dello stile, che a tratti si fa discorsivo, colloquiale, epistolare.

— Io ti scriverò subito — mi dite —  
ch'io sarò giunto al loco ove andar chero;—  
e poi la vostra fede a me tradite  
(CXXXVI; 168)

Certo fate gran torto a la mia fede,  
conte, sovra ogni fé candida e pura,  
a dir che 'n Francia è più salda e più dura  
le fé di quelle donne a chi lor crede  
(CLXXX; 195)

La poesia, dunque, consente a Gaspara Stampa di affermare la propria presenza con il segno forte, e ormai duraturo, della scrittura, contro una doppia cancellazione, quella da un sogno d'amore, nella sfera del privato, e quella da un quadro sociale di valore, nella sfera pubblica della città. La coscienza accompagna



questo suo processo di affermazione attraverso la parola poetica, se, in alcuni versi, può scrivere:

Se, così come sono abietta e vile  
donna, posso portar sì alto foco,  
perché non debbo aver almeno un poco  
di ritraggerlo al mondo e vena e stile?

S'Amor con novo, insolito focile  
ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,  
perché non può non con usato gioco  
far la pena e la penna in me simile?  
(VIII; 85-86)

L'affermazione di sé che Gaspara gioca in pubblico utilizzando la scrittura poetica è, naturalmente, doppia: le consente di dirsi, oltre l'uso formale del concetto, come soggetto d'amore; la immette in uno spazio di autovalorizzazione sociale, nuovo per tutti in quegli anni, ma doppiamente nuovo per le donne che, come lei, prive di nobiltà di sangue, tendono, attraverso le lettere, a rappresentare in prima persona la propria "nobiltà ed eccellenza". L'itinerario che Gaspara percorre è comunque, a Venezia, per una donna veneziana, una via non ancora scontata, se consideriamo che, mentre alcuni suoi versi furono pubblicati, lei ancora vivente, in edizioni di rime miscellanee (ne contengono ad esempio *Il sesto libro delle Rime di Diversi eccellenti autori nuovamente raccolte*, Venezia, Bonelli, 1553), la prima edizione delle sue *Rime* è, come ho detto, postuma, dovuta all'affetto e all'iniziativa della sorella Cassandra.

Il profilo di Gaspara Stampa, con le caratteristiche che lo definiscono, e insieme il fatto che nella società letteraria veneziana di primo Cinquecento la Stampa sia la sola poetessa che emerge con una produzione poetica di rilievo, possono portare a pensare che la cortigiana impersoni in realtà, in quel contesto, l'unica forma possibile di intellettualità femminile: una donna non aristocratica, neppure una cittadina originaria, socialmente, quindi, non rappresentativa e, per questo, libera dall'obbligo di aderire all'etica comportamentale definita dalla Repubblica. Una donna che, a partire dalla realtà della sua condizione sociale e all'interno degli spazi di attività che Venezia aveva aperto, investe le possibilità di una affermazione personale nel nuovo settore delle lettere e dell'editoria. Tutto questo va naturalmente riferito alla prima metà del secolo perché nella seconda metà, se la poetessa più nota è ancora una volta una cortigiana, Veronica Franco, accanto ad essa possiamo trovare anche una donna come Moderata Fonte, cittadina originaria, autrice, accanto a opere minori, del trattato *Il merito delle donne*.<sup>12</sup> Verso la fine del secolo, dunque, a Venezia l'attività intellettuale è resa

<sup>12</sup> Moderata Fonte (pseudonimo di Modesta Pozzo de' Zorzi), *Il merito delle donne*: il testo viene pubblicato postumo nel 1600; in edizione moderna è stato stampato presso l'Editrice Eidos, Milano-Venezia, 1988, a cura e con una *Introduzione* di A. Chemello; le citazioni sono da quest'ultima.

legittima anche per la donna “onesta”, purché questa non sovverta la scala dei valori e non intacchi il ruolo familiare. In modo significativo, il trattato di Moderata Fonte, edito postumo nel 1600, è presentato alle stampe con un profilo biografico scritto dallo zio Nicolò Doglioni, figura maschile che promuove l'autrice garantendone, insieme, la “onestà”. Nella *Vita* Doglioni insiste sulla rapidità con cui Modesta componeva e la spiega come dovuta alla permanenza in lei di virtù primarie, a carattere familiare e domestico:

Un'altra volta postosi lei nella fantasia la sera un soggetto, la mattina levò con lo scrivere trentasei stanze, che aveva in quella materia composte d'invenzione poetica d'un inganno d'amore, che pur deve con il *Merito delle Donne* stamparsi nel fine; e così tutto il *Floridoro* e altro ha ella composto di quella maniera; perciocché come donna attendeva ad offizi donneschi del cucire e non voleva lassar quelli per l'abuso, che corre oggidì in questa città, che non si vol veder donna virtuosa in altro, che nel governo di casa. (9)

E prima aveva scritto:

Era di così gran governo in casa, che 'l marito poca cura n'aveva e ha poi più volte confessato di non sapere, che cosa sia l'aver carico di figliuoli, né di casa, perciocché ella sollevandolo di ogni cosa ne aveva la cura e al tutto con maravigliosa prontezza e diligenza provvedeva. (8)

L'ipotesi che la scrittura poetica di Gaspara Stampa segni l'emergere a Venezia di una figura femminile intellettuale trasgressiva in sé, perché non prevista dalla definizione ideologica dei ruoli sociali delle donne, è seducente e, in parte, almeno, motivata. Questo naturalmente non deve definire, per contrasto, le altre donne come passivamente aderenti ai ruoli codificati (meretrici o donne oneste) e, cosa che qui particolarmente interessa, prive di parole e prive di cultura. Le meretrici veneziane, come si è detto, sono in realtà tenacemente resistenti alla violenza della norma e continuamente, per questo, mettono in crisi la stabilità del modello che le definisce. Poiché, tuttavia, lo spazio entro cui agiscono la loro disobbedienza civile si mantiene nei confini di una sostanziale inferiorità sociale, la possibilità di dirsi rimane per loro limitata alle carte processuali, senza toccare le sfere e le forme dell'autorappresentazione. Più interessante, in questo senso, è invece la riflessione intorno alla donna “onesta”, una figura, come si è detto, insistentemente rappresentata dalla letteratura del tempo e dalla stessa definita minutamente nei tratti che la caratterizzano, ma, in questi decenni, muta, apparentemente estranea alla vita intellettuale del tempo e assente dal mondo dei testi a stampa. La prima ipotesi che si è portati a formulare, a partire da questa assenza, è che la donna onesta veneziana, interna ad una famiglia rigidamente strutturata e parte di una società che, per la propria classe dirigente, mantiene intatta una tradizione aristocratica di principi e di valori, conducesse una vita molto ritirata, unicamente legata alle dinamiche quotidiane della vita familiare. Se tutto questo è probabilmente vero da un punto

di vista formale, la figura di Maria Savorgnan, donna aristocratica vissuta nei primi anni del secolo, mette invece radicalmente in crisi sia l'equivalenza tra silenzio e assenza, sia il senso reale della definizione stessa di donna onesta.

Di Maria Savorgnan abbiamo pochissime notizie storiche: sposa a uno dei Savorgnan (probabilmente Bernardino), è parte di una grande famiglia aristocratica friulana, con residenza a Venezia; tra il 1500 e il 1501 ebbe un intenso rapporto d'amore con Pietro Bembo, come ci tramanda il carteggio tra i due, fonte unica, a tutt'oggi, che attesti e racconti la sua vicenda storica.<sup>13</sup> Il *Carteggio d'amore* si compone di due sezioni: le *Lettere di Maria Savorgnan a Pietro Bembo*, in numero di settantasette, con sei rime in sostituzione totale o parziale del testo epistolare; le *Lettere giovanili e amorose di Pietro Bembo scritte ad una donna il cui nome si tace*, a loro volta nel numero di settantasette. Le due sezioni hanno avuto storie separate: le lettere di Pietro Bembo, riordinate e rielaborate da lui stesso, probabilmente intorno al 1535, perché destinate ad entrare nel *corpus* delle sue opere latine e volgari, furono pubblicate postume nel quarto volume delle *Lettere* (Venezia, Scotto 1552). Quelle di Maria Savorgnan, riordinate, datate e conservate da Pietro Bembo, ma non destinate alla pubblicazione, ci sono arrivate tutte autografe e sono state edite nel 1950 nel volume curato da Carlo Dionisotti che, per la prima volta, dunque, accosta le due sezioni. Il *Carteggio* così ricomposto, nonostante la revisione tarda e letteraria che Bembo fece delle sue lettere, conserva il fascino di una grande storia d'amore, fatta per entrambi di passione e di intelletto, in più modi intrecciata alla scrittura e alla poesia. Le lettere di Pietro Bembo, accanto ad una riflessione continua intorno ad amore ("Certo non sa che cosa sia dolcezza, non sa che cosa sia viva gioja di cuore, e infine che cosa sia bene, chi non sa che cosa è amore, e amore che cosa sia non si sa, se non si pruova" (43; 82), segnano un percorso intellettuale esplicitamente intrecciato alla storia d'amore. Il primo nucleo della *Prose* è contenuto in una lettera a Maria Savorgnan, in data 2 settembre 1500, in cui Bembo scrive:

Ho dato principio ad alcune notazioni della lingua, come io vi dissi di voler fare, quando mi diceste che io nelle vostre lettere il facessi. Perché non aspettate che io vostre lettere offenda con segno alcuno, salvo se io non le offendessi baciandole. Quello che abbiate a dire, che volete che io vi dica, non sapere' io mai dire, né, se io il sapessi, ardirei. (54; 101)

Maria Savorgnan, a sua volta, scrive:

A quel che avete dato principio per mia richiesta, non mi torna a mente qual cosa sia; ma sia quello si voglia, rendovi gratie infinite. (43; 25)

<sup>13</sup> Dionisotti C. (a c. di), M. Savorgnan-P. Bembo, *Carteggio d'amore (1500-1501)*: il volume contiene, oltre alle lettere, una *Prefazione*, una *Nota al testo* e *Note alle lettere* a cui si rimanda per la ricchezza delle informazioni che contengono. Nelle citazioni indico di seguito il numero della lettera e la pagina del volume.



Vorei saper a che dato principio avete per me, che mi serà grato, perché dil tuto mi son scordata, salvo che di voi. Grato mi serebbe che voi in una letera mia facesti di man vostra, come di la chancion ho fato io; ma più voria da voi che mi dicesti quel che avesse a dire.

(46; 27)

Gli *Asolani*, già avviati nella fase di crisi del primo amore (come risulta dal discorso di Perottino), nel *Carteggio* ritornano più volte; in alcune lettere di Maria sono suggeriti come pretesto agli incontri tra gli amanti:

Dimane a dodese hore andate a Rialto et trovate Bernardino e ditegli che volete venir a visitarmi, e non credendo disturbar, con quel modo che sapete, dite, mo che avete ocio, verete a legere el vostro libro.

(7; 6)

Penso che siate dritto gli *Asolani*, perché non mi avete ateso non so che (anzi so ben che, come dite voi), che in una letera vostra, el giorno che fosti da me, mi fu promeso: ma lasciamo andare: sequite l'opera, che li cieli vi conduchino al disiato porto.

(17; 11)

Nella sezione del *Carteggio* che raccoglie le lettere di Pietro Bembo, gli *Asolani* compaiono talvolta come parte del discorso d'amore, come quando scrive:

O quanto mi sarebbe dolce e caro, che a me fossero così aperti tutti i vostri pensieri, come io vorrei che a voi fossero tutti i miei, e così ora io potessi mirare nel vostro cuore, e voi nel mio come io nel mio, e voi nel vostro tuttavia possiamo! Il che infino attanto che non sia, sappiate che il nostro amore non fia giunto dove egli ancora dee giugnere. E se questo mio dire, che il nostro amore non è ancor giunto là dove egli dee, vi nojerà, si come colei che ogni perfezione gli disiderate, vedete quello che due perfetti amanti chiamati a ragionar de' loro diletti nel secondo degli *Asolani* ne parlano al proposito della nostra materia presente.

(27; 65)

Altrove, invece, vediamo Pietro Bembo inviare in lettura alla donna parti del suo lavoro, come nella lettera del 4 gennaio 1501 in cui, riferendosi probabilmente alle tre canzoni di Lavinello, scrive:

Mandovi tre sorelle, delle quali le due ultime, perciò che questi dì mi nacquero, sono ancora inemendate. Perché vi priego che del sen vostro non le vi lasciate partire, per concederle a persona del mondo, e sia chi ella si voglia. Altre cose vi manderei ancora, se a me non mancasse il tempo di farle trascrivere, o pure se io stimassi che a voi n'avanzasse per le mie poco importanti scritture.

(70; 124-25)

Le lettere di Maria Savorgnan, destinate a mantenersi, nell'intenzione di entrambi e in conformità all'etica della città, nello spazio privato del rapporto amoroso, conservano il carattere di una scrittura diretta, non ingenua, tuttavia, né priva di ambizioni intellettuali. La raccolta di Maria è aperta da versi d'amore:

S'io potese schaldar la freda mente,  
 novo mio sidio, sol mio sprone e freno,  
 che, no vogliando amar, lassati almeno  
 servirti e audir talvolta le mie stente,  
 onde ch'io mi consumo in fiamme ardente,  
 dil dolce foco che mi puose in seno  
 tuo divo aspecto candido e sereno,  
 com spene temprerei l'ardor cocente.  
 Ché non patise un generoso core  
 di eser amato, che non rendi el merto  
 almen per servitute un poco amore.  
 Domque non cercho se no farti certo  
 di la mia fede e dil cocente ardore,  
 chè l'è megio guarito un mal scoperto.

(1; 3)

Dopo due sonetti, le missive riprendono il tema d'amore in una chiave che costantemente riconduce a chi scrive il fulcro della riflessione:

Sapiate che giorni e note altro che di voi non penso, ed in tal pensieri ardendo, io mi consumo per trovar tempo e loco che parlar vi posi: dichò di cose che importino asai.(3; 4)

Son riduta a tanto che non pasa hora che con dolce pensier di voi da me dil principio al fine non sia discorsa. (19; 12)

Lettere brevi, frammenti di pensiero, come rileva Bembo in una sua lettera, densa invece di riflessioni intorno al concetto d'amore:

Ma una cosa mi conforta, che chiunque ama, sa leggere agevolmente quello che non si scrive. La qual cosa pruovo io nelle vostre lettere bene spesso. Perciò che quantunque elle sieno brevi per lo più, sì sono esse a me in luogo d'un lungo libro ciascuna. Che dove manca la scrittura, veggio amore che di sua mano, quanto io basto a leggere, tanto scrive. (43; 81-82)

In una relazione in cui la scrittura costituisce la forma prima e continuativa di comunicazione e di seduzione reciproche ("Poscia che il corso degli aversi nostri fati ci vieta, o ultimo termine de' miei disii, che noi spesse volte ci vediamo e lunga ora insieme ci dimoriamo, senza fallo il sovente ragionar con gl'inchiostri, che non c'è vietato, a questa nostra disavventura in gran parte ci potrà essere grazioso riparo") (61; 108), la stessa passione d'amore si traduce in Bembo nelle forme alte di un pensiero tendenzialmente astratto, in Maria Savorgnan in una scrittura che annota riflessi ed eventi di vita quotidiana. Maria racconta la propria preoccupazione ("Non sto contenta: temo di qualche zanze de vicini" 29; 17); la difficoltà a scrivere ("Io non poso scrivere, perché B. non si

parte mai" 5; 5);<sup>14</sup> l'ansia che la deprime, procurandole "doglia di testa":

Io poso chantare la chancion che dice *Haimè il cor, aimè la testa*, el primo per amore di voi, chè ogni strada mi è chiusa di vedervi, la testa per gli afanni sustenuti: in modo che certo sto male, e se non fosse per far alegro el mio nimicho, ogi di leto non serei levata.  
(37; 21)<sup>15</sup>

Lettere d'amore, dunque, in cui il pensiero tende a ricongiungersi al percorso della vita, mentre la scrittura, nonostante le frequenti incongruenze lessicali, ha una chiara pretesa letteraria, rivelando nel ritmo della prosa la lezione di Petrarca: valgano come esempi, nella lettera 3 l'endecasillabo "quello mi giova e quel steso mi offende" (3; 4); nella lettera 8 la chiusa "fia il danno mio e-lla vergogna vostra" (8; 8); nella lettera 43 "volsi molto abrazar e streto ho poco (43; 25). È una scrittura che, in alcune missive, direttamente si fa verso: il *Carteggio* è aperto da due sonetti in funzione di lettera (*S'io potese schaldar la freda mente; S'io vivo com piacer, di te ramento*) che Bembo data rispettivamente al 29 maggio e al 7 giugno del 1500 (1-2; 3-4) ed è concluso da un terzo sonetto, *Hor ch'è estinta la fiamma e sciolto il nodo* (77; 43-44), mentre lo strambotto *Come poteste andar da me lontano* è totalmente sostitutivo della missiva (60; 34). Il verso, dunque, se da un lato vela l'ardore della tensione erotica (il "cocente ardore" del primo sonetto), nello stesso tempo la esalta fissandola in forma lirica; in più, la funzione epistolare che la Savorgnan attribuisce al verso fa sì che esso, con tutta la sua carica espressiva e simbolica, venga direttamente immesso nel circuito della storia d'amore. Questo intreccio profondo tra vita e verso si riflette sulla materia stessa del verso, la lingua: lo dimostra con molta finezza Enzo Quaglio, concentrando la propria riflessione sul sostantivo *sidio*, "ignoto ai vocabolari della lingua italiana" (84), contenuto nel secondo verso del primo sonetto: "novo mio sidio, sol mio sprone e freno". Respingendo la spiegazione che ne dà Dionisotti ("*sidio* sarà, penso, una ricostruzione da "presidio", suggerita da saga per "presaga" di una canzone del Bembo nel secondo libro degli *Asolani*") (Note 139), perché "se così fosse, andrebbe qui, e solo qui, perduta la corrispondenza tra vita e verso, rime ed eventi" (84). Quaglio individua in *sidio* una voce dialettale veneta, propria alla tradizione orale e in questo testo, per la prima ed unica volta, attestato in scrittura, il cui significato è di tormento, cruccio. Il vocabolo dialettale, che non è riferito al contegno di lui, perché è interno ad una offerta d'amore quando il rapporto non è ancora stabilito, ma alla inquietudine che in lei produce il desiderio d'amore, penetra così attraverso un soggetto femminile tra le rime di un sonetto, di un metro, quindi, già

<sup>14</sup> Bernardino è il marito di Maria, anche altrove ricordato: cfr. ad esempio la lettera 37 (21), in cui Maria scrive: "Non scrivo più perche B. è venuto a chasa". Nella lettera 68 (38) si possono invece leggere due righe aggiunte da Bernardino stesso per Bembo.

<sup>15</sup> Il corsivo è nel testo.



rigorosamente formalizzato. Scrive Quaglio: “Il trapianto formale dalla comunicazione quotidiana alla corrispondenza amorosa equivale ad una promozione attiva del suo ruolo significante. La Savorgnan gli imprime nell’assunzione epistolare uno scarto espressivo che senza rinnegare i connotati di base, colloquiali, avoca completamente *sidio* a sé (*novo mio*), spogliandolo di ogni riferimento esterno, all’oggetto, pur invocato con appassionata trepidanza, e chiamandolo a interpretare i fantasmi che l’eros suscita nella segreta intimità” (91).<sup>16</sup>

I prestiti letterari e le stesse prove poetiche interni al *Carteggio* dimostrano, dunque, che Maria Savorgnan ha una buona conoscenza delle lettere e una forte ambizione intellettuale. E’ difficile documentare quale fosse l’educazione letteraria di una donna aristocratica veneziana nei primi decenni del XVI secolo, se la trasformazione delle strutture scolastiche, di cui ho detto, riguardasse anche le donne, quali donne, in che forme e fino a quale livello formativo. In una lettera indirizzata alla madre, Maria Savorgnan scrive:

E così fate bona compagnia alla madre de Donada, et sopra tuto a la puta, zoe Faustina, e fate sia adchostumata e reverente. Hora che avete femina che vi serve, mandatela a schola co Iachomina. (70; 39)

Qualsiasi fossero le opportunità di cultura che la Repubblica offriva alle sue donne, le lettere di Maria Savorgnan dimostrano tuttavia che le aristocratiche veneziane, se pure non scrivono e non scriveranno in funzione del mondo editoriale, comunque possiedono una cultura letteraria consona alla realtà media del tempo e utilizzano, come le altre donne (le cortigiane prima, poi anche le cittadine originarie), la scrittura come occasione e mezzo per una forte affermazione di sé.

Maria Savorgnan si serve della scrittura, della sua scrittura poetica per creare l’occasione all’incontro con Pietro Bembo: lo dimostrano i due sonetti in apertura, dal Bembo numerati in progressione (*Primus*, *Secundus*), antecedenti al carteggio vero e proprio e alla stessa relazione sentimentale;<sup>17</sup> lo conferma lo stesso Bembo, in più lettere, ricordando a Maria che sue erano state l’iniziativa e la prima proposta d’amore: “Fu chi — le scrive ricostruendo l’avvio del loro amore — . . . mi fe’ intendere che a voi non sarebbe discaro che io v’amassi, e di vostro ordine me ne fe’ dolce e liberale invito. . . . io preso dalla vostra gentil cortesia . . . corsi misero subitamente, e per non mi lasciar vincere di cortesia, in iscambio del vostro avermene invitato, senza niuna parte di me servir mia, tutto liberamente mi vi diedi e donai” (52; 94-95). Nella storia narrata dal *Carteggio*, l’occasione poetica avvia una relazione d’amore in cui passione e intelletto

<sup>16</sup> Cfr. Zancan M., *Venezia e il Veneto* 705-11.

<sup>17</sup> I due sonetti sono datati 29 maggio e 7 giugno 1500, mentre la relazione ha inizio nel periodo 14-31 luglio 1500: cfr. Quaglio E. 78-83.

possono coniugarsi ad un livello alto, segnata per entrambi dalla tensione e dall'impresa del *di pari*: "così facendo, andrem di pari all'amorosa face" (3;4); "Non so se par a voi che andian di pari" (10; 8); "se nostri amori van di pari" (40; 23), scrive Maria. E Pietro Bembo a sua volta scrive: "*di pari* Amore tutto può" (8; 53); "altramente non avrebbe luogo il nostro dolce *di pari*" (13; 57).<sup>18</sup> Nel sogno del *di pari* che anima il livello fantastico di entrambe le scritture, per Pietro Bembo, come scrive Dionisotti, "la posta è proprio quella parità e corrispondenza indissolubile dell'alta poesia e del fino amore che il Petrarca proponeva come norma e mèta di un vivere delizioso e immortale" (XXIII): è tensione a ricomporre in sé l'unità degli opposti, il femminile al maschile, la materia alla forma, in un pensiero d'amore che, alimentato dalla donna reale, si traduce in una scrittura proiettata oltre il quotidiano dell'esperienza vissuta. A Maria, che deve partire per Ferrara, scrive:

Il pensiero, che con grave affanno di tutti i miei spiriti mi si va girando per l'animo della vostra partita, mi fa già parere che siate partita, e da me e da questi luoghi fatta lontana. Perché come se ciò fosse vero, ho incominciato a piagnere in una canzona i miei danni. . . E affine che crediate che io non ciancio, mandovi della detta canzona quel tanto che io n'ho tessuto, che è una stanza. E così andrò per lo innanzi, quello che io ne tesserò, a parte a parte mandandovi. (62; 115)

In Maria Savorgnan, invece, la tensione al *di pari* è riferita direttamente al sentimento d'amore, mentre la posta in gioco è la possibilità di realizzare una affermazione di sé forte e, in qualche modo, pubblica. Nella società colta e aristocratica veneziana, Bembo è un intellettuale di fama e di prestigio: la passione che li lega, l'"ardendo andar di pari" (29; 16) — "el nostro singular de pari" (65; 36), ricorderà da Ferrara — le consente e le garantisce la possibilità di rappresentarsi, e di essere rappresentata, in figure di valore. Nelle lettere di Maria, Bembo non è, in quanto amante, occasione a pensieri d'amore, né, in quanto poeta, figura in funzione di maestro. La "parità" con l'amato alimenta in lei un "sogno d'amore"<sup>19</sup> come passione di sé in cui lui, come amante, è il pubblico (unico, ma di grande valore) della sua scrittura e insieme è il poeta in grado di renderla in "versi excelentissimi" secondo una materia "bella alta e sublime". Commentando una canzone che Bembo le aveva inviato in lettura, Maria, paragonandola, con una gelosia tutta intellettuale, ai versi da lui scritti per il primo amore, dice:

La chancione è bella, ma tornatela a riveder più fiate che la farete migliore. Quando a me verete, dirovi quello che non mi piace di lei, e se di ciò prendete dispiacere incolpate voi, che tanto ardir dato mi avete. Benché prender nol dovea, ch'è se ben guardar coll'occhio dritto intorno mi voglio, vedrò che per un sì baso soggetto tropo è limato e terso el stile: e

<sup>18</sup> In entrambe le citazioni, il corsivo è nel testo.

<sup>19</sup> Per quanto riguarda il sogno d'amore e la scrittura cfr. Melandri L., *Come nasce il sogno d'amore*.

testimoni di ciò mi sono vostri già per il pasato fati versi, che sechondo la materia bella alta e sublime, sono e versi excelentissimi. (48; 28)

Maria Savorgnan, dunque, intrecciando alla propria vita la sua scrittura, usa le parole per dirsi, sul piano fantastico della creazione letteraria e oltre il modello che la definisce "onesta", come figura bella, alta e sublime. In questa pretesa di valorizzazione Maria comprende la possibilità di essere degnamente rappresentata e l'ambizione di autorappresentarsi, senza separare la pienezza della sua passione, la fatica della vita quotidiana e la finezza della sua cultura.

Non è possibile, e non sarebbe reale, concludere questo percorso tra le parole e il silenzio delle donne veneziane di primo Cinquecento ricomponendo in un quadro sicuro, e risolto nei suoi tratti, le diverse forme in cui si è espressa, in quegli anni, l'intellettualità femminile. Ma alcune cose si possono dire. Partendo da Venezia, e considerando l'atteggiamento della Repubblica nei confronti delle sue donne, abbiamo ricostruito quanto fosse rigida, e ripetuta, la definizione dei ruoli sociali delle donne, e delle norme comportamentali che ad essi dovevano presiedere. Su questo piano, totalmente astratto e formale, della codificazione della regola e della definizione della propria immagine, la Repubblica conserva e ripete i suoi principi, indisponibile ad accogliere qualsiasi elemento di trasformazione e di rinnovamento. Nello stesso tempo, tuttavia, Venezia, perché sospinta in questo dai comportamenti sociali e grazie alla saggia ambiguità della sua classe dirigente, sembra consentire anche alle donne uno spazio reale in cui vivere dentro e fuori dalle norme codificate. In questo spazio, in conflitto o meno con le istituzioni e l'etica della città, le donne veneziane esprimono ed agiscono la propria tensione ad esistere per sé, e una vivace intelligenza della vita. Per alcune, le più esterne al potere della Repubblica, questa intelligenza si spende tutta nelle forme quotidiane della sopravvivenza, incorporata negli atteggiamenti trasgressivi della disobbedienza civile, senza farsi invece pensiero sistematico, espressione in forma intellettuale della propria consapevolezza. Per altre invece (e in questo le diverse opportunità garantite dall'appartenenza sociale ebbero un peso reale), la coscienza può tradursi in riflessione e in progetto, può prendere forma in parole e in scrittura, dà corpo alla presenza di una intelligenza femminile diffusa. Nella prima metà del secolo arrivano a questo, per quanto fino ad ora ne sappiamo, due figure di donna, socialmente molto diverse, rappresentate dai nomi di Maria Savorgnan e di Gaspara Stampa. Dobbiamo allora chiederci che cosa in realtà le avvicina e cosa invece le differenzia e le separa. Le accomuna una stessa, esplicita passione, la passione di sé, legata ad un sogno di presenza e di partecipazione esterno e oppositivo ad una gerarchia sessuale dei ruoli. Le accomuna la coscienza che una possibilità di esistere per sé, come affermazione diretta della propria soggettività, era loro offerta dal pensiero e dalla scrittura, una opportunità più forte e più duratura della stessa pratica della vita. Entrambe hanno una vita affettiva e sessuale libera, né questo sembra creare, in nessuna delle due, contraddizioni profonde, esterne alle inquietudini proprie alla passione



d'amore; entrambe sono donne colte e ambiziose che alla scrittura affidano i tratti di valore dell'immagine fantastica di sé. Se scartiamo la definizione formale che dice l'una donna onesta, l'altra cortigiana, Maria Savorgnan e Gaspara Stampa, in base ai loro comportamenti reali, sono entrambe donne libere sul piano del costume sessuale e donne intellettuali. L'elemento che, invece, le differenzia in modo sostanziale, è la loro diversa collocazione in rapporto alla struttura familiare. Maria Savorgnan, sposa e madre, ama e scrive protetta, e nello stesso tempo limitata, da una figura maschile che si fa per lei tramite, e garante, di ogni forma di partecipazione sociale: l'essere sposa di Bernardino impedisce a Maria di accedere in prima persona alla sfera pubblica, di firmare e di stampare le proprie scritture, ma le consente il nome di donna onesta, *nonostante* gli amori reali e lo spessore della sua ambizione intellettuale. Gaspara Stampa, che vive la stessa realtà d'amore e di intelletto, senza la garanzia e il limite di una figura maschile di appartenenza, senza il nome di una famiglia patrizia che per lei garantisca la collocazione sociale della sua figura, può, *in virtù* di questo accedere alla sfera pubblica, ma sotto il nome di cortigiana: una donna sola, una figura di frontiera che la Repubblica non può riconoscere, perché questo metterebbe in crisi la compattezza delle proprie definizioni formali, ma a cui dà spazio e, in realtà, valore. E' interessante, in questo senso, che Alessandro Zilioli, in una parte della *Vita* riportata dal Salza in *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo*, scriva:

Costei, giovane bellissima . . . essendo dopo la morte del padre, che deliziosa e virtuosamente l'aveva allevata, rimasta in libertà e senz'alcuno che l'avesse a reggere, s'applicò in un istesso tempo agli amori et alla poesia; poichè datasi a conversar liberamente con gli uomini dotti, indusse tanto scandalo di sé, che se la molta virtù sua e la onorevolezza della poesia in particolare non avesse ricoperti e quasi cancellati i mancamenti suoi, sarebbe da stimarsi degna di biasmo, che di lode alcuna, e non avrebbe meritato d'essere in questo tempio d'onore fra tante donne valorose collocata. (230)

La fonte, che risale al periodo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, quando, dunque, gli effetti della Controriforma incominciano a farsi pesanti, nonostante il clima mutato, trasmette ancora un discorso che è decisamente in lode di Gaspara Stampa e, cosa ancora più interessante, dichiara di farlo per la forza di una virtù che è superiore, nella coscienza di tutti, alla colpa adombrata. Continua infatti:

Ma questo è il premio nobilissimo de' virtuosi, se altro giamai non ricevessero dalla fortuna, che i viti loro, o restano talmente nascosti, od almeno excusati e difesi dalla virtù. (230)

Maria e Gaspara sono, dunque, divise da una diversa appartenenza sociale e da una differente scelta di vita; sono invece ricondotte ad un progetto simile di presenza e di affermazione dalla medesima voglia di vivere per sé e dalla volontà di dare

alla propria tensione una consistenza duratura e di valore: ricomponendo in sé il corpo e la mente, la passione e l'intelletto, entrambe raccontano il loro sogno di presenza e in esso si rappresentano, in parole scritte, destinate a esistere e a durare nel tempo.

Università degli Studi di Bari

### Opere Citate

- Antonelli R., *Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria*, in Asor Rosa A. (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, I, *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 5-26.
- Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a c. di), *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- Asor Rosa A., *Apogeo e crisi della civiltà letteraria italiana*, in Asor Rosa A. (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, I, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 3-21.
- Bonora E., *Le donne poetesse*, in Cecchi E. e Sapegno N. (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 241-58.
- Borsetto L., *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in Zancan M. (a c. di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233.
- Cibin P., *Meretrici e cortigiane a Venezia nel '500*, in *Sulla scrittura. Percorsi critici su testi letterari del XVI secolo*, numero monografico di "Nuova D.W.F.", n. 25-26 (1985), pp. 79-102.
- Daenens F., *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in Gentili V. (a c. di), *Trasgressione tragica e norma domestica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, pp. 11-50.
- Dionisotti C., *Aldo Manuzio, in Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-14.
- \_\_\_\_\_, *Geografia e storia della letteratura italiana* (1951), in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 23-45.
- \_\_\_\_\_, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (1965), in *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 183-204.
- Dolce L., *Dialogo . . . della Institution delle Donne. Secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545.
- Dupuigrenet Desroussilles F., *L'università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a c. di), III, 2, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, pp. 607-47.
- Fahy C., *Three Early Renaissance Treatises on Women*, in "Italian Studies", XI (1956), pp. 30-55.
- Kelso R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.
- Lepori F., *La scuola di Rialto dalla fondazione alla metà del Cinquecento*, in Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a c. di), III, 2, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*,

- pp. 539-605.
- Lorenzi G. B., *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia, Visentini, 1870-72.
- Melandri L., *Come nasce il sogno d'amore. Il gelo l'estasi e la mestissima libertà*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Nardi B., *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, a c. di Mazzantini P., Padova, Antenore, 1971.
- Pastore Stocchi M., *Scuola e cultura umanistica fra due secoli*, in Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a c. di), *Storia della cultura veneta*, III, 1, pp. 93-121.
- Pozza N., *L'editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma*, in Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a c. di), *Storia della cultura veneta*, III, 2, pp. 215-44.
- Pozzo de' Zorzi M. (Moderata Fonte), *Il merito delle donne. . . . In due giornate ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de' gli huomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600. *Il merito delle donne*, a c. di Chemello A., Milano-Venezia, Editrice Eidos, 1988.
- Quaglio A. E., *Intorno a Maria Savorgnan: II. Un "sidio" d'amore*, in "Quaderni Utinensi", n.7-8 (1986), pp. 77-101.
- Quondam A., *La letteratura in tipografia*, in Asor Rosa A. (a c. di), *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.
- Salza A., *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, in "Giornale storico della Letteratura Italiana", LXII (1913), pp. 1-101.
- \_\_\_\_\_, *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo*, in "Giornale storico della Letteratura Italiana", LXIX (1917), pp. 217-306; LXX (1917), pp. 1-60; 281-99.
- Savorgnan M. e Bembo P., *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a c. di Dionisotti C., Firenze, Le Monnier, 1950.
- Speroni S., *Della dignità delle donne*, in Pozzi M., (a c. di), *Trattatisti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 565-84.
- Stampa G., *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Pietrasanta, 1554.
- \_\_\_\_\_, e Franco V., *Rime*, a c. di Salza A., Bari, Laterza, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Rime*, con *Introduzione* di Bellonci M. e *Note* di Ceriello R., Milano, Rizzoli, 1976<sup>2</sup>.
- Toffanin G., *Le donne poetesse e Michelangelo*, in *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1929, pp. 354-67.
- Zancan M., *La donna*, in Asor Rosa A. (a c. di), *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827.
- \_\_\_\_\_, *Gaspara Stampa, La differenza: questioni di scrittura e di lettura*, in Pecoraro M. (a c. di), *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, Milano, Edizioni Unicopli, 1987, pp. 263-73.
- \_\_\_\_\_, (a c. di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983.
- \_\_\_\_\_, *La donna e il cerchio nel "Cortegiano" di Baldassare Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte*, ivi, pp. 13-56.
- \_\_\_\_\_, *Venezia e il Veneto*, in Asor Rosa A. (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 619-741.



## In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy

. . . pazzo sarebbe chi si fondasse nelle lodi degli uomini che, se ora esaltano, di là a momenti biasimano e maltrattano. . . . conoscendo [io] molto bene che la virtù è sprezzata e aborrita nelle donne.

(Tarabotti, "All'Eccellentissimo Sig. Giacomo Pighetti," 223)

Contemporary feminist historians and literary critics alike face a delicate problem in their attempts to excavate the works and achievements of Renaissance women out from the oblivious rubble formed by the subsequent idealization of Renaissance man as the apotheosis of universalist values. On the one hand, there is a sense of urgency in foregrounding those instances of feminine triumph in cultural and political matters which belie the essentialization of woman as the perpetual and passive victim of history. On the other hand, while it can (and should) be shown how women found spaces to articulate some of their desires, nonetheless, this attempt ought not to come at the cost of forgetting that the position of women was fundamentally presupposed as one which excluded them from the public sphere of political, juridical and historical action. Nor should the exhilarating and heartening discovery of new archival material by or about women allow us to forget or underestimate the strength of the forces that buried those texts there in the first place. Current feminist research into the past of women is a most daunting and demanding task which requires separating out — in its intricacy and complexity — the ideological entrapment and socio-political oppression of women from the successful resistance to and even overturning of male hegemonies. What is thus required is not simply a facile recourse to the trope of ambiguity but a relentless interrogation into the values and practices that situated the question of "woman" paradoxically at both the center and circumference of Renaissance thought. For as the perpetual renewal of the event known as the *querelle des femmes* alone suggests, no concept of "Renaissance man" can be thought without its unnamed but necessarily implied other, "Renaissance woman."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> On the history of the *querelle*, see Kelly-Gadol, "Early Feminist Theory and the *Querelle des femmes*"; also see Jordan. For a general discussion about the position of women in the early modern period, see the "Introduction" by Ferguson et al. to *Rewriting the Renaissance*; and Wilson's "Introduction" to *Women Writers of the Renaissance and Reformation*. Also see the longstanding

Joan Kelly-Gadol's now classic article, "Did Women have a Renaissance?" was among the first to question the benefits women might have gained from the rise of humanist ideals, casting an irrevocably suspicious eye upon a discourse whose universalist aspirations turn out on closer inspection to be limited to a particular set of interests, i.e., those of the male landholding elite. The position of women in Renaissance Italy, as Kelly-Gadol shows, was not only informed by the long tradition of Roman law which explicitly excluded women from any kind of public office or influence but also — and perhaps more quietly — by the celebrated revival of classical Greek thought in the humanist tradition. For if the humanist legacy rearticulated the classics for an educated posterity, the espoused ideals of classical Greece also served in the fifteenth century as arguments for the cloistering of women within the realm of the private. As Kelly-Gadol caustically remarks with regard to bourgeois humanist writings on education and domestic life: "they sharply distinguish an inferior domestic realm of women from the superior public realm of men, achieving a veritable renaissance of the outlook and practices of classical Athens with its domestic imprisonment of its citizen wives" ("Did Women Have a Renaissance?" 21-22).

What thus emerged in the *querelle des femmes* were not so much histories written by and about women as male-authored texts on education and family life set in moralistic terms and ostensibly concerned with the delineation (and regulation) of women's "virtues."<sup>2</sup> In fact, the question of women and their place in Renaissance Italy — and elsewhere in Europe — was very much alive and very much a problem for the men who shaped the dominant discourses and for those women who, necessarily situated by them, strived to understand, outwit or resist that hegemony. Indeed, the very flurry of writing about domestic life is itself a sign that the patriarchal forces needed to redefine the parameters of

---

work of Kelso and Rodocanachi. For a discussion of what learned women faced in the early Renaissance, see the collection of essays edited by Labalme, *Beyond Their Sex*; I am especially indebted to King's work on the learned woman ("Book-Lined Cells"). This paper is an attempt to further the implications of King's analysis.

<sup>2</sup> MacLean's work provides an invaluable service in presenting the various discussions about women in Renaissance Italy. On the question of the Roman digest which excluded women from holding public office, for example, see especially 77-79. Also see Diane Owen Hughes, "Invisible Madonna's?," for her discussion of the Italian historiographical tradition, which excluded women as historical agents. Although she is concerned with women of the Middle Ages and their relation to history and politics, she is also very attuned to the "educated women" of the later Renaissance who, as she accurately notes, "may have threatened but did not change the widespread acceptance of woman's natural incapacities for politics" (25-26). While there were many texts which argued for the equality of women to men on the civic, moral and intellectual levels, when it came to the writing of history itself, to the writing of the so-called greater narratives, women were not active as agents, not in the writing of the history nor in the way a woman would have been understood to affect an historical event. On this latter point, as Hughes argues, women were seen in "iconic" rather than "narrative" terms ("Invisible Madonna's?" 27). Also see Davis for her discussion of women as historical writers.

propriety and regulate anew the paradigms of familial behavior, a need that could only have arisen in the face of some resistance to the traditional patriarchal order.<sup>3</sup> Even when they seem to advocate equality between men and women or indulge in praises of “feminine virtue,” these discourses remain haunted by the threat of a female empowerment to which they are never indifferent and which are either overtly or covertly hostile. The ideological power of these discourses to realign gender differences to an inevitably male advantage is such that, as we shall see, even the proto-feminist resistances of a woman humanist, like Laura Ceretra, remain merely reactive and thus entrapped within the very categories she would resist.<sup>4</sup>

Critics such as Owen Hughes, Kelly-Gadol and Labalme have remarked that even when an author, let us say a Boccaccio, an Ariosto or a Tasso, wrote in praise of famous women, they most often did so for their being like men and hence less like other women. Lauro Querini, for example, praised Isotta Nogarola for having overcome her biological nature: “For that *true virtue*, which is essentially male, you have sought with singular zeal . . . such as befits the whole and perfect virtue that men attain” (cited in King 76; emphasis mine).<sup>5</sup> As Jacob Burckhardt in *The Civilization of the Renaissance in Italy* would later accurately note, “the highest praise which could then be given to the great Italian women was that they had the mind and the courage of men. We have only to observe the thoroughly manly bearing of most of the women in the heroic poems, especially those of Boiardo and Ariosto, to convince ourselves that we have before us the ideal of the time. The title *virago* . . . then implied nothing but praise” (2:391). Burckhardt subsequently belies his own masculinist — hence humanist values — through his own praising of those “great Italian women” for their lack of “femininity” (2:391). What he implies is that what counts in representation is the approximation of a privileged ideal, in this case male virtue (*virtù*). While his statement may be valid as an assessment of the Renaissance attitude, it still leaves unanswered and unquestioned what it meant for women to have their ideal determined by their emulation of a male symbolic order. What would it mean, in other words, for a woman to live in a society where, for example, the virago figures as a cultural ideal for women because such a female comes closer than other women to representing the phallus for men?<sup>6</sup>

<sup>3</sup> See Gundersheimer's work on Eleanor of Aragon; see also Labalme's discussion of Lucrezia Coronaro Pisocopia (“Women's Roles in Early Modern Venice”), and Breisach's biography of Caterina Sforza.

<sup>4</sup> For a critical study of Ceretra's work and summary of her corpus see *Laura Ceretra* by Rabil. Also see *Her Immaculate Hand*, edited by King and Rabil (77-86).

<sup>5</sup> Here as elsewhere, the unavailability of good recent editions of Latin works by Italian women humanists has obliged me to cite their work in English translation as available in secondary studies. Clearly much remains to be done merely on the level of re-editing women's texts from the Italian Renaissance.

<sup>6</sup> See Davis for her discussion of the *virilis femina* (158); see also Labalme, “Introduction” (1-8),



And just as Burckhardt's description of those *manly* Italian women carries with it an implicit admiration, so too does the praise meted out by those authors mentioned by Burckhardt, such as Boiardo and Ariosto. For these men, certain women become worthy of the highest praise not because they were particularly successful *as* women but because their approximation of the male condition could make one forget that they were — in fact — women.

The point here is not to lament or restore the eliding of some essential difference between women and men, but to question the way in which the concept of gender difference was variably underscored and/or ignored in order to counter the "threat" of female empowerment. Given the patriarchal basis of Renaissance culture which measured the worth of woman according to a male standard of *virtù*, the ideological category of "virtue" can be seen implicitly or explicitly to subsume the distinction achieved by certain women to the approximation of a masculine ideal, either by effacing their difference as woman (*virtù qua virago*), or by underscoring their difference from men in such a way as to deny them their sexuality (*virtù* as feminine chastity). Hence, as Constance Jordan has argued: "women who illustrate feminine excellence are noted for acting courageously and intelligently — in short, in a manner specified as virile. These women logically prove the worth of their sex by denying it: a strange form of defense" (252).

Alternatively, praise for an exceptional woman could be qualified by insisting on her "moral" character to the detriment of her intellectual and/or political achievements. To speak about a woman's "moral nature" was also not to take her other manifestations seriously, and to ensure her isolation. If a woman dared to take pen rather than the distaff in hand, then such an unruly woman received an ideologically determined self-image that ensured another form of domestic enslavement, the "chaste" and "virtuous" isolation of her individuality within what Margaret L. King has so eloquently termed the "book-lined cell." But whether praise took on an ambiguous admiration for her manly qualities or whether she was praised explicitly for possessing and above all maintaining her "virtuous" and "moral" *character*, her success would be interpreted as something so extraordinary — so virtuosic — that one might even be able to forget temporarily that she inhabited a woman's body — as Burckhardt himself would seem to desire to do. The praise of virtuous women turns out to reinforce the patriarchal hegemony which marginalized the very real contributions of Renaissance women by denying them their femininity as the precondition for their accession to the public sphere, thus preserving it as the exclusive domain of men. As such, too much of what empowerment a woman did have would seem to have depended on a male gaze, a gaze which she needed in order to be acknowledged, but which undercut her participation in the public

---

who maps out many of the problems associated with the woman made into a male image, the ideal of the virago recast as an "Amazon of the mind" (5).

precisely because that gaze functioned like a super-ego, by judging her and situating her according to a code of "moral" behavior, her "virtue." Such a gaze could exert its repressive potential even in that apparently most flattering of discourses — the encomium.

One of the excellent examples King uses to show the way in which a man used the rhetoric of praise in order to disarm the potential threat women posed to men if they entered the world of letters is that of Antonio Loschi's tribute to Maddalena Scrovegni. In praising Scrovegni's "virtuous" nature, Loschi imagines her ensconced in a room which is inside the "Temple of Chastity." In that little room, she sits surrounded by images of chaste women from the past. King concludes: "as it honors her for that virtue concomitant with knowledge, it confines her to a timeless and frozen desert" (79). His gaze is thus fixed on Scrovegni's isolation such that the praise of writing and of intelligence is reductively phrased in terms of virtue so that she is denied her sexuality and her intellectuality. What is being ideologically produced here is that the sign of women's virtuousness as "woman" is stressed over and above the sign of a woman's intellectual capacities, implying that she is exceptional because "woman" is incapable of even being virtuous. Furthermore, the denial of a woman's sexuality through a moral/"ethical" discourse of virtue establishes, in lieu of a sexed being, an asexual femininity.<sup>7</sup> Such denial or even self-denial of sexuality — and thus of gender difference — is prescribed by "male" discourse not as something to be overcome but as something to be guarded jealously — as evidenced in Loschi's tribute to Scrovegni.

Given this phallocentric ideal, it follows that the question of the position of "woman" in a society which concerns itself mostly with women's morality and whose praise of that moral nature is complicit with the denial of her very difference not only reflects that society's pre-supposed belief in women's "natural

---

<sup>7</sup> King goes on to argue that "the ambivalence discernible in Loschi's encomium of Scrovegni is characteristic . . . of male attitudes toward learned women. At the very moment that they praised learned women, learned men undermined them. They perceived such women as desexualized, or of a distorted sexuality, as neither male nor female, but as members of a third sex; and that these creatures of a *third sex* aroused in them fear and anger that provoked, sometimes hostile retaliation, sometimes sweet persuasion to passive roles and to the ultimate passivity of chastity" (79; emphasis mine). Also see King and Rabil (11-13) for a further analysis of Loschi's imagery and its relationship to *virtù* and chastity as a form of control over a potentially powerful (intellectual) woman. What I would like to stress is that the concept of *virtù* when wielded by male authorities whether on the literary, economic, moral or civic level was for the most part manipulated either to encourage the longstanding belief that women were intellectually inferior to men which in turn subtends the argument for their privatization, as Gadol has argued, or that if *virtù* was seen to reflect extraordinary characteristics such as excellence in learning or in warfare, then praise of a woman's virtue would be used once again to attempt to privatize woman by "elevating" her from "ordinary" women which, as King has argued, produced that "third sex." The end result, however, is the same in both cases: disempower women by subordinating them to men, or disempower women by dividing them from each other, as in the clichéd maxim of divide and rule.

inferiority" to men, but it also reflects a society which desocialized the majority of women by relegating them to tasks like running a household or doing charitable works, thereby "cleansing" women from any possible expression of "unbecoming" desires such as the desire to be on an equal footing with men or to participate in the world of symbolic exchange.

In the earlier part of the Italian Renaissance, we read of such literary figures as Maddalena Scrovegni (1356-1429), Isotta Nogarola (1417-1461), Laura Ceretra (1469-1499), and Cassandra Fedele (1465-1558), whose desire to write and to be part of the public world was met by an enormous resistance, even when that resistance was dressed with the highest praise. As King poignantly shows in a passage worth quoting at length, such praise was often a way to impose a rigid denial of women's roles in any place but the private — again by privileging her extremely superior and *moral* nature:

When learned women (or men for that matter) themselves chose a celibate life, it is suggested that they did so at least in part because they sought psychic freedom. When, by contrast, men urged chastity upon learned women, they did so at least in part to constrain them. These fearful creatures of a third sex threatened male dominance in both the intellectual and the social realm. Chaste, they were perhaps less awesome. And chastity suited the stony asexuality that they possessed or that they were seen as possessing. Learning and chastity were indissolubly linked — for in undertaking the life of learning women repudiated a normal life of reproduction. *She* rejected a sexually active role; *he* insisted on her asexuality because by means of intellect she had penetrated a male preserve. Chastity was at once expressive, I propose, of the learned woman's defiance of the established natural order and of the learned man's attempts to constrain her energies by making her mind the prison for her body. In the first case, chastity is a source of pride, and independence; in the second, it is an instrument of repression. (78)

While chastity could be, as King argues, a choice that would bring with it a certain freedom, nevertheless that choice is limited since the very concept of chastity is inscribed within the male-centered discourse of *virtù* as an ideal of masculinity that women could only achieve by denying their difference as women. Learned women who distinguished themselves often did so at the price of an "intellectual transvestitism," i.e., the transcendence of woman's biological ("inferior") nature in the name of a sexual ambiguity which could claim to retain at least vestiges of the male ideal (Labalme, "Introduction" 5). Thus, the primary effect on women is a neutralization of difference: the category "woman" remarks itself as something of value only when woman is understood to surpass her "essential" inferiority, to be "more" than a woman or to be a woman no longer.

When applied to women, the concept of *virtù* obfuscates the contradiction that for a woman to be perceived as virtuous — for her to have "properly" introjected the value of virtue — she must behave in such a way as to assure her male admirer that she has vanquished her sex — and her sexuality — that she has denied her body as difference. In our English usage, for example, a virtuous



woman implies a chaste woman, just as it did for Loschi. Chastity also implies dutifulness to husband, home and family, "proper" sexual behaviour as well as sexual abstinence. Thus *virtù* is written over and through the body of woman, delimiting its questionable topography to obviate the threat of its difference.<sup>8</sup> Disseminated, introjected and even at times rejected, *virtù*'s discursive efficacy as a philosophical concept continued far into the Renaissance and found few if any epistemic obstacles in the way it was wielded by male authors.

Inasmuch as *virtù* ideologically encoded a universal ideal, at once attainable by all and restricted only to men, it was nonetheless faced with the necessity of both positing and effacing gender difference. In lieu of a solution to this epistemological dilemma, Italian Renaissance writers tended to follow the Plutarch of the *Mulierem Virtutes*, who sided with Plato/Socrates in the belief that there is no difference between masculine and feminine virtues,<sup>9</sup> or Aristotle, for whom men and women are essentially different, as are the virtues and, thus, the roles assigned to men and women. He writes:

The temperance of a man and of a woman are not, as Socrates maintained, the same; the courage of a man is shown in commanding, of a woman in obeying. . . . And this holds of all the other virtues, as will be more clearly seen if we look at them in detail, for those who say generally that virtue consists in a good disposition of the soul, or in doing rightly, or in the like, only deceive themselves. Far better than such definitions is the mode of speaking of those, who, like Gorgias, enumerated the virtues. All classes must be deemed to have their special attributes; as the poet says of women: "Silence is a woman's glory" but this is not equally the glory of man. . . .

(*Politics* 1.13[1260a 20])

A man would be thought to be a coward if he had no more courage than a courageous woman, and a woman would be thought loquacious if she imposed no more restraint on her conversations than the good man.

(*Politics* III.4[1227b 20])

---

<sup>8</sup> However, as MacLean has shown, by the middle of the sixteenth century the Aristotelian claim that woman was a defective man, corroborated by humoral theory (see the *Historia animalium* IX.I [608a21ff]) was losing ground as was Aristotle's belief that men and women should be divided up according to specific virtues and vices (66-67). Inasmuch as this may be true especially in regard to Roman Law, the prevalent belief that women were intellectually less capable than men because of their physiques is longstanding in our Western culture. As Maclean says: "Yet for all the advances made in Renaissance thought on this topic, the proposition that woman is equal or superior to man can still be held to be a paradox, and exploited for its artistic potential, in the middle years of the seventeenth century" (91). Thus, the question of women in medical, legal and philosophical discourse did indeed appear in varying and differing elaborations, but suffice it to say that the category woman was nonetheless a category for what one would call after Irigaray the male specular representation of her assessed "inferiority" or "equality" to men, the former being the dominant motif.

<sup>9</sup> MacLean has indicated how this line of thinking was adopted by several feminist writers of the French Renaissance (55). See also Marinelli, *La nobiltà*, which reappropriates Platonic idealism for feminist aims.

A woman's silence and a man's eloquence would seem already to restrict women to a private, enclosed, voiceless role in contradistinction to the eloquence of speaking necessary for men to possess given that their domain is the public. Certainly, this Aristotelian division must have influenced the way male humanists would accept or reject the idea of a public locus for women, i.e., a place where women's voices, hence their eloquence, could be recognized and heard out.<sup>10</sup> And given this Aristotelian viewpoint, it is no surprise that a learned woman was both praised and attacked for her learning in terms of her transcendence (or misuse) of her body. For example, an anonymous attack on Isotta Nogarola accused her of incest by citing the maxim that an eloquent woman was never chaste, in order to associate a woman's intellectuality with immorality (King 76-77; Labalme "Introduction" 94). And certainly Leonardo Bruni must have adhered to the Aristotelian precept that a woman's silence is her *virtù* since he strongly discouraged the study of rhetoric among young girls, once again affirming that the public space of speaking is a man's world and only a man's world. He wrote in his *De Studiis et Litteris*: "To her neither the intricacies of debate nor the oratorical artifices of action and delivery are of the least practical use, if indeed they are not positively unbecoming. Rhetoric in all its forms, — public discussion, forensic argument, logical fence, and the like — lies absolutely outside the province of woman" (126).<sup>11</sup> Such a statement begs the question of what is so threatening about women possessing rhetorical skills. For, if one reads Bruni correctly, rhetoric — which he defines as intricate and artful — is to be kept from women because it is not "practical" and would be "unbecoming" to women. A virtuous woman would be a verbally circumspect woman, one who understands that rhetorical skills in her possession would create something monstrous, something "positively unbecoming": a voice to be heard which is also a body to be seen.

This discourse concerning women and ornamentation is pursued and prolonged by Baldessar Castiglione in the third book of the *Cortegiano*. Generally regarded as an appeal for the emancipation of women, the male protagonists there engage in a lively discussion on the equality between the sexes. Very much a text inspired by Neoplatonism, the question of women's virtues is philosophically grounded in the Plutarchian notion that the virtues are *in genere* the same for both sexes. In fact, il Magnifico, the spokesman for this

---

<sup>10</sup> The most cited humanist who urged teachers not to instruct women in the study of public speaking, hence rhetoric, is of course Leonardo Bruni. If the public domain is not a "suitable" place for women, then it is no surprise that Bruni evokes the example of Penelope — the ever patient, faithful and domesticated wife — as the embodiment of a virtuous woman (131). Also see Leon Battista Alberti's *Della famiglia* (1434), whose obsession with *virtù* would mark yet another rationalization of the need for women's privatization. For a discussion of the commodification of woman in Alberti's work, see Freccero, and Kelly-Gadol (106 n. 82).

<sup>11</sup> Bruni goes on to say: "What Disciplines then are properly open to her? In the first place she has before her, as a subject peculiarly her own, the whole field of religion and morals" (127).

philosophical school, argues against the Aristotelian position of Gaspar who understands the difference between the sexes in terms of the distinction between form and matter, with virtue ascribed to the former and vice to the latter. But while il Magnifico professes on an abstract, philosophical level that the same virtues exist for women and for men, he nonetheless forms his lady according to *his* design in such a way that this court lady, unlike the queen, is to be exempt from certain physical activities such as the hunt or the practice of arms:

Ché, benché alcune qualità siano comuni, e così necessarie all'omo, dalle quali essa deve in tutto esser aliena. Il medesimo dico degli esercizi del corpo. Ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti, portamenti suoi, debba la donna essere molto dissimile dall'omo. Perché come ad esso conviene mostrare una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile, che nell'andare e stare e dir ciò che si voglia, sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo. . . . Deve ancor esser più circunspetta, ed aver più riguardo di non dar occasion che di sé si dica male, e far di modo che non solamente non sia macchiata di colpa, ma né anco di sospizione, perché la donna non ha tante vie da difendersi dalle false calunnie come ha l'omo.

(262)

Thus while this court lady partakes in some of the same virtues as men, she nonetheless is to be excluded from the practice of so-called manly activities ("non voglio ch'ella usi questi esercizi *virili* così robusti ed àsperi, ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna faccia con riguardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto convenirselo" 267; emphasis mine), since, according to il Magnifico, she must remain tender, soft and feminine. Of course, her exclusion from the practice of weaponry and other such physical activities would be fine if the reason subtending this exclusion was one that also discouraged men from doing the same because it encouraged one towards warlike behavior. But here this gender distinction has to do with another form of exclusionary politics. For the role of woman is to be delicate and unspoiled by war (no doubt, unless it is to be the spoils of war!) or to serve as the substitute for the *pater familias* by managing the home when the men do go off to war: "quelle condizioni che si convengono a tutte le donne . . . il saper governar le facultà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una bona madre di famiglia" (263). Thus, for Castiglione, as well as for Bruni, a woman's place is the private, where what is threatening in her body, whether it be unadorned or adorned, can be domestically contained.

For Bruni, the underlying premise as to why women should not study rhetoric is that rhetoric, which he defines as intricate and full of artifice (hence ornamental and artful), would be unbecoming to women since their role should be to be as plain as possible, inferring that women are already *too* full of artifice: to combine their "essential" artifice with the artifice of rhetoric would be unbecoming (dangerous). Castiglione encourages woman to be soft and delicate,



that is, to maintain her grace and poise (her artifice) by not partaking in arms. And while Castiglione may have made some contributions to the discourse of sexual equality, we also know from reading the *Cortegiano* that the women there are accorded a marginal role. They speak very little and if they do speak, it is to adorn the discussion as the beautiful centerpiece around which (male) discourses are spoken. The contradiction is striking and yet betrays a similarity: strip women of any artifice but still make them full of artifice. They must be denied the possibility of adorning themselves in order to be reduced to being mere adornments. Because women are sexually dangerous, they must be chaste; and the seductive ornament of rhetoric must be limited to men. Women must be despoiled of all extra ornamentation, they must maintain a chaste semblance, or else they would be unbecoming or dangerous. Correlatively, the exclusion of women from arms implies that a danger exists in allowing women to have arms since they are already armed (too much artifice) and already “wound” men, presumably with their amorous charms. To arm women, then, would create a double threat to men: not only an emotional but also a physical danger. Women must be despoiled of arms and of rhetoric because they are disarming of male virility. And the only way to disarm woman is to make sure she is kept away from the unspoiled territories of men, the two public spaces of rhetoric and war, and thus kept both voiceless and defenceless.

For Machiavelli too, war and rhetoric were — in no uncertain terms — a man’s domain. Literally extracting the latin *vir* (man) from *virtus*, Machiavelli understood *virtù* as a moral strength which was uniquely male and whose value was as a tool to overcome the inconsistencies of fortune, persistently metaphorized by Machiavelli as a “female” to be conquered. Understood as a manly characteristic, a Machiavellian “machismo” as Hannah Pitkin has coined it, *virtù* thus had to be understood in contradistinction to woman: “Machiavelli’s most characteristic, central and frequently invoked concept is that of *virtù*, a term by no means regularly translatable by virtue, and certainly not equivalent to virtue in the Christian sense. . . . *virtù* is thus manliness, those qualities found in a ‘real man’ . . . nothing is more contemptible or more dangerous for a man than to be like a woman” (Pitkin 25). The flip side of such a polarization — manly *virtù* and womanly inconstancy — would of course be the notion of a “virtuous” woman — as we have already seen was the case with the learned woman.

There was also a Petrarchan sense of *virtù* (derived from Cicero), which implied not only a striving for moral perfection but also an ethics of self-sacrifice. However, in its most explicitly Petrarchan form, *virtù* also meant the human effort to reach fame and success through letters, a quest whose self-interested roots are not hard to find. As Maristella Lorch points out in her attempt to salvage the Ciceronian-Petrarchan notion of *virtù* from those who would celebrate only its “manly” roots, this notion of *virtù* as an ungendered moral strength was “paradigmatically represented by Regulus who voluntarily

returned to the Carthaginians knowing that he would be tortured and killed, by Mucius who burned his hand to prove his point, by Lucretia who committed suicide for the shame of having been violated, and by Epicurus who called himself happy on the last day of his life — though suffering great physical pain” (75). Although such “virtuous” self-sacrifice for a greater good can be seen as very laudable, a feminist reader today would nonetheless be suspicious of the representation of Lucretia as the emblem of how a raped woman ought to behave in order to rectify her “shame”: namely, suicide. The ideological message is that a virtuous woman would rather commit suicide than suffer any ambiguities about her morality, which she must keep at all costs unquestioned, since the “availability” of her body reflects *not* her own subjectivity but her subjection to the name of the father. That the *exemplum* of Lucretia is passed down well into the Renaissance as the model of how a virtuous woman should behave if she is raped only further implicates the discourse of *virtù* in an extremely tendentious and questionable construction of woman — as gendered.<sup>12</sup> For all the lofty cultural ideals that such an ideologeme would seem to proffer, *virtù*, I would submit, wreaked an ideological repression on women.

Even after the scholarly contributions of those learned women of the early Renaissance made it feasible for women who followed to be considered more seriously as legitimate participants in the world of letters, male writers continued to be suspicious of women’s intellectual, moral, and political virtues. As late as 1582, Torquato Tasso, for example, in his *Discorso della virtù femminile and donnesca*, sided with Aristotle against Plato in arguing that there does exist a difference between masculine and feminine *virtù*: “conchiude Aristotele, che la virtù dell’uomo e della femina non sian la medesima; perciò che la virtù dell’uomo sarà la fortezza e la liberalità; e la virtù della donna la pudicizia. E come piacque a Gorgia, così il silenzio è virtù della donna, come l’eloquenza dell’uomo” (206). Thus, Tasso’s belief that a woman’s silence is the sign of her *virtù*, just as eloquence is for a man, rejoins Bruni’s contention that the study of rhetoric not be pursued by girls. If young women were discouraged from the study of rhetoric, this meant also a denial of women’s voices and of an access to public space, thus ensuring their domestication in the enclosure of the home.

That woman was to be honored in the name of *virtù* (a *virtù femminile* as Tasso calls it) for her silence, and man was to be honored for his ability to speak eloquently, again partook in the dominant mode of perceiving women as “lacking” intellectual and especially philosophical talents. As Tasso confirms: “gli abiti dell’intelletto speculativo a lei non si convengono, e della prudenza e degli altri che sono nell’intelletto pratico, a pena partecipa” (209).<sup>13</sup> Since

<sup>12</sup> See Jed for a feminist analysis of Lucretia, rape and “chaste thinking” in humanist discourse.

<sup>13</sup> If Tasso’s point of view is consonant with that of Aristotle’s for whom women were not capable of sustaining intellectual and speculative work, we find it thus very surprising to recall that in Castiglione, where il Magnifico’s Neo-Platonist stance would seem to impugn Aristotle’s

speculative thought is not a virtue which women could enjoy, then a woman's virtue is bound to her domestic status, to her domestication. She becomes the speculative object of a male gaze hypocritically hidden behind a moralistic discourse on *virtù*, which prescribes and regulates "virtuous" behavior with regard to what is left over when the mind is taken as the exclusive province of men, i.e., her body. Thus, the greatest shame which could befall a woman and by which she could lose her virtue would be to be named unchaste. In order to guard against this happening, the best place for woman would be in the enclave of the home. The argument becomes very circular and self-serving for patriarchy. For Tasso, then, chastity, silence, obedience and modesty would come under the heading of *virtù femminile*. Interestingly enough, Tasso, as if reconciling traditional scholasticism with late Renaissance humanism, grounds his discussion of feminine *virtù* not just in Aristotle's authority but also in that of "reason": "e se nel filosofare più a la peripatetica che a la platonica opinione mi sono accostato, ho seguita per duce non tanto l'autorità quanto la ragione" (210).

Tasso does, however, make one exception to this *virtù femminile* understood as a woman's chastity and silence, namely, the kind of virtue that applies to the woman who has descended from royal lineage: "Ma a chi scriv'io della femminil virtù? non già ad una cittadina o ad una gentildonna privata, né ad una industriosa madre di famiglia; ma ad una nata di sangue imperiale ed eroico, la qual con le proprie virtù agguaglia le *virili virtù* di tutti i suoi gloriosi antecessori. Dunque, non più la femminil virtù, ma la donnesca virtù si consideri: nè più s'usi il nome di femina, ma quel di donnesco, il quale tanto vale quanto signorile" (210; emphasis mine). Noteworthy is the switch in gender from *virtù donnesca* to the *nome donnesco*, implying that it is the name which not only carries a masculine gender in the grammatical sense, but also genealogically signifies the seeds of patriarchy to the extent that a royal woman is *donnesco* and not *femina*.

Since such a woman necessarily must vie in a man's world and in a manly

---

hierarchies, signora Emilia's rebuttal to the Magnifico's and Gasparo's philosophical discussion of the principles of matter and form as male and female seems by its very admission of confusion to justify the Aristotelian argument: "Per amor di Dio, disse, uscite una volta di queste vostre *materie e forme e maschi e femine*, e parlate di modo che siate inteso. Perché noi avemo udito, e molto ben inteso, il male che di noi ha detto il signor Ottaviano e 'l signor Gasparo; ma or non intendemo già in che modo voi ci defendiate" (276). While one could very easily take this as a highly ironic and self-conscious mode, its self-consciousness is ambivalent enough such that it can work either to subvert the philosophical argument by implying that abstract reasoning is nothing more than a male discourse (fantasy), or it can work to support the notion that women are not capable of speculative thought. In this case, I think irony is working against the women since in Emilia's own words she corroborates the age old paradigm that women are unable to follow speculative reasoning, thereby reinforcing that paradigm that would have woman relegated only to the quotidian, to household affairs (or courtly affairs), as opposed to men who could pursue those "intellectual" pleasures having to do with the abstract, with politics, with theory. Writing considerably later than Castiglione and quite without the grace of ironic ambiguity, Tasso would thus adhere to an ideology which insists on women's silence.



way for the sake of family honor, she is freed from the strictures of chastity *per se*, and as such, she possesses the name of *donnesco* and its correspondent *virtù donnesca*, which is “closer” to the *virtù* of a man than is the *virtù femminile*. Thus Tasso not only genders *virtù* in the Aristotelian sense (male vs. female *virtù*), but he also further delineates out of this virtuous concept and within the category of woman itself a racial or class difference, for the supplemental opposition between *virtù femminile* and *virtù donnesca* is a class distinction set in moral terms. The “lesser” woman is not only from a less powerful class and thus also less like a man, but she should therefore behave in a manner suited to her class and gender, that is, in a chaste way. The “higher” woman is from a royal lineage and thus more like a man, and therefore she is not bound to the same rules as most women. For Tasso, as for traditional humanism, as it will also be for Burckhardt, the mirror of perfection itself betrays a male ideal, a “high” culture coded as masculine which distinguishes itself from a “lower” or feminine one. A woman has value if she is thus understood to approximate man, by approximating *virtù*. But it is this division within the ideology of *virtù* which then creates another fissure: if a woman is of a certain class, she partakes of an exceptional *virtù*, is thus almost a man, and is accordingly represented as a virago; if she is a “lesser” woman, not so close to being like a man, then her “virtue” is engaged in keeping her body “pure.” However, in both types of “virtues,” what is at stake is the repression of anything feminine in woman, i.e., the repression precisely of her sexuality. It is surely no coincidence that in the words virago and *virtù*, the common denominator is *vir*. Within this phallogentric logic, man becomes the measure by which the feminine other is measured.<sup>14</sup>

The discourse of *virtù* thus reveals a logic of identity bound to the privileging of a unified subject. Any divergences from this ideal might be regarded as threatening to that unified subject and its established set of values, which is why virtuous women can at best only be imperfect simulacra of men. Blind to differences, this logic of identity defines a masculine and misogynistic morality through the exclusion of women. Moreover, the misogyny inherent in such a logic precludes its undoing because it is based on a polarization whereby the privileged term is dependent upon the underprivileging of the other term. Systems based on such polarization tend to reduce individual differences to either idealization or dismissive derogation. Even if Renaissance man implies as its other, Renaissance woman, neither designation is independent of a dichotomized logic since both nomenclatures imply something static, an identity fixed within

---

<sup>14</sup> Publishing under the transparent pseudonym of Barcitotti, Tarabotti gives us a theological genealogy of the virago: “perché quando Adamo risvegliatosi, accarezzò Eva, dicendo: Os de ossibus meis & caro de carne mea, diede bene dividere, ch’ella era formata dalla sua stessa sostanza: non lo dice chiaro il Testo? Et vocavit nomen eius virago, quia de viro sumpta est” (*Che le donne siano della spetie degli huomini* xiii).

an arbitrary designation of gender. Hardly in favor of giving women an equal footing with men, the discourses which pervaded the fifteenth and sixteenth centuries were, as we have noted, *not* indifferent to the position of women, for to be indifferent here might mean to allow a counter-discourse that would challenge the notion of the self as male, i.e., of the subject as selfsame. When woman was understood to be exceptional, when she transcended her biological limitations, and was thusly praised, the logic of identity which declared her to be exceptional by her virtuosic approximation of virtue also denied the value of her difference in gender, thus reaffirming the privilege of the male term. The exclusivity of the latter defines the male subject as an interiority for whom the exterior is an external place to exhibit his interiority, such as in public speaking or warfare. Any divergency from a male ideal would thus be a fall from this ideal, and the privileging of any other kind of subjectivity could only occur as a threat to the whole system. Opposition and dichotomy work within it, on the other hand, to hierarchize the difference between genders such that women are only thought as flawed men, and thus as linked with imperfection and/or evil.

To rethink, therefore, the specificity of women's experiences in the Italian Renaissance is to reverse and to displace the humanist notion of "*exempla*" whereby certain individuals — typically men — and not others, exemplify the human condition and thereby represent the subject man in the universality of his essence.<sup>15</sup> One needs to reconsider, therefore, the various representations of exemplary women in Boccaccio's *De claris mulieribus*, Ariosto's *Orlando furioso* and Tasso's *Gerusalemme liberata*. These male-authored representations of women often receive the highest praise, are given arms and fight on the battlefield, Bruni and Castiglione notwithstanding. Although, it can — and has been argued — that such representations provide alternative models to the cloistering of women, there is, also, the often glaring over-estimation of women who surpass their sexuality by assuming male virtue. Such "*viragos*" may, in

---

<sup>15</sup> As Kelly-Gadol has noted, feminists such as Christine de Pisan rejected the *exempla* of Boccaccio in the terms he set for women's manly and "exceptional" characteristics and instead drew upon the great heroines of the past in order to prove that women were indeed capable of governing, holding public office, etc. As Kelly-Gadol remarks, when Christine de Pisan wrote her *Livre des trois vertues* women were still in positions of power: "However, as the European states consolidated, women were steadily excluded from such functions. As the military, financial, and juridical powers of feudal families became 'public,' that is, state functions, men moved into the new positions of state control — and the male conception of ladylike behaviour assumed more its modern form" (Gadol 84-86). Also see Marinelli, who cited the examples of heroic women of the past in order to give women a model to emulate rather than allow, as Tasso did, that only a few women — those of exceptional lineage — were capable of great works. For Marinelli, it was not even a question of arguing for women's equality with men but rather of contending that, in fact, women were in all ways superior to men, and the only reason women had in recent years not achieved as much as men was because of a lack of education due to the threat women posed to men: "Ma poche sono quelle, che diano opera a gli studi, ovvero all'arte militare in questi nostri tempi; perciocché gli uomini, temendo di non perdere la signoria, e divenir servi delle donne, victano a quelle ben spesso anco il saper leggere e scrivere" 120).

fact, psychologically allay the fear of woman by rendering her femaleness less than "female" but it also, in its overt idealization of woman approximating male virtue, casts in a double bind the contemporary women of Renaissance Italy who were being taught by the likes of Bruni and Castiglione that to bear arms was ungainly — and unwomanly.<sup>16</sup> On the one hand, heroic valor in women is lauded; while, on the other hand, women are praised and encouraged for not being heroic — for not taking up arms. Such contradictory modelling sets up an ego-ideal for women but, at the same time, the instantiation of dominant cultural codes tells women that such an ideal cannot and should not be achieved (i.e., the ideal is to be merely imaginary). The ego-ideal of the virago is presented as not merely unachievable but also as *not even* a suitable goal for achievement. For women, the relationship between such an ego ideal and their "ideal ego" is thus severed by the alternative representation of the virtuous woman who attends to family or religious matters, or even adorns the court. Not only do such images force one to think of those women who could no longer achieve such a stature (a public and active role) — since women were "exempt" from arms — but it also forces one to ask about the women who did not approximate this idealized form of womanhood (or rather maidenhood), and what this implied for the cultural conditioning of their self-esteem, to the extent that this self-esteem was constructed predominantly on the contradictory workings of male fantasy.

Not just a humanist ideal which encouraged the equal intersubjective participation of both sexes, *virtù* was, thus, a highly gendered discursive practice. What I would now like to consider is the way an ideological and patriarchal construct such as *virtù* which sees women in hierarchical terms, also becomes internalized in some women's discourse and how it is enunciated, whether consciously or unconsciously, in such a way as to create a separation from and disparagement by women of other women. This is to say, that *virtù* as a concept may seem to work at times in an emancipatory fashion since it is an ideal which implies an effort to achieve success and recognition, but it may also function to "castrate" women, to deny their feminine sexuality in such a way that the discourse of virtue keeps the "exceptional" woman separate from other women. Such an ideology implicitly or explicitly keeps women apart from each other, as a paradoxical consequence of the neutralization of gender difference.

Probably one of the most disturbing examples of how a patriarchal term such as *virtù* could become internalized in the discourse of women to the extent that it would unconsciously be deployed against other women (precisely through an invective against a woman's body which ironically betrays its own investment in the male disparagement of women's difference) can be found in the texts of Laura Ceretra. Keeping in mind that Ceretra, just as Nogarola, had been

---

<sup>16</sup> One wonders, then, if such representations of heroic viragos in literary texts written by men are not really a stand-in for the male, i.e., if the virago is not then a representation of male transvestitism.



severely criticized by other women as well as by men for her intellectual accomplishments, my point is not to single out Ceretra for a moral discourse but rather to understand the way in which an ideological concept such as *virtù* when dominated by a masculine economy, which in fact denigrates women precisely in terms of their bodies, can nonetheless be incorporated as a negative mirror for one's own subjectivity.

That a woman would also be so desirous for recognition from that male gaze that she would play right into the masculinist ideology that judges a woman by her external appearance (the "plain" woman who thus "reveals" a virtuous nature which might even allow her to make use of "dangerous" rhetorical skills, in contradistinction to those "unvirtuous" women who cover their bodies — and thus display them shamelessly — with ornaments) is most clearly displayed in Ceretra's texts. Hence, in her letter to Augustinius Aemilius, she writes: "There are those who are captivated by beauty. I myself should give the greater prize to grey-haired chastity. . . . The impudence of some women is shameful. They paint their white cheeks with purple and, with furtive winks and smiling mouths, pierce the poisoned hearts of those who gaze on them" (cited in King and Rabil 79).<sup>17</sup> But the gaze here too in Ceretra's invective is that of another male gaze, one which detests women for having a body. For Ceretra goes on to state: "O the weakness of our sex, stooping to voluptuousness! . . . Did we renounce display in baptism so that, as Christian women, we might imitate Jews and barbarians" (cited in King and Rabil 798). Such harsh words against one's own sex under the cloak of *virtù* not only tears away at difference but in so doing reinforces the West's age old fear of what is other to it: women and their bodies, Jews and pagans. Consider also Ceretra's condemnation of those women who revile education in a woman in her letter "To Lucilia Vernacula: Against Women Who Disparage Learned Women." Her vitriolic discourse on these women, personified by a figure she calls "Megaeras," remains tributary to the discourse of virtue, for it is these women's lack of virtue, and consequently of intellectual goals, that is said to condition their "poisonous tongue": "Breathing viciousness, while she strives to besmirch her better, she befouls herself; for she

---

<sup>17</sup> See Rabil, who summarizes a letter of Ceretra in which she says that "women have been conditioned to value their bodies more than their minds" and that "women are weaker than men" (14). While there may be some truth to her insights, what I think needs to be understood is that the value placed on women's bodies in the Renaissance is a value which has to do with the desire to discredit the *body* of woman. Since a woman is perceived as being a defective man, not as moral as a man, more prone to vice than a man, her mind would be a mere function of her body. A woman's relation to her body can be read, then, in at least two ways: any insistence on the femininity of the body by women as something which they control would certainly be threatening to the male world since it would underscore an ineradicable difference. Or, a woman's body might be a way to remark that the body is precisely a place of resistance, a place to reappropriate oneself as a subject, to refashion the symbolic for woman's emancipation. Hence, years later, a Tarabotti and a Marinelli will insist on women's right to beautification, as a display of the body, as that which speaks for women but which does not reduce women to an essentialization of the body as inarticulate matter.

who does not yearn to be sinless desires [in effect] license to sin. Thus these women, lazy with sloth and insouciance, abandon themselves to an unnatural vigilance; like scarecrows hung in gardens to ward off birds, they tackle all those who come into range with a poisonous tongue. Why should it behoove me to find this barking, snorting pack of provocateurs worthy of my forbearance, when important and distinguished gentlewomen esteem and honor me?" (cited in King and Rabil 85-86).

Having condemned other women, and entrapped in the male ideology of women's virtues and vices, Ceretra, as if to anticipate Tasso, supplements gender difference with class distinctions to the extent that she claims to find solace only with "distinguished gentlewomen" (King and Rabil 85-86). What, however, strikes the critical reader is not so much that there exist "petty" women, but that Ceretra has internalized the same discourse of virtue (which implies that women are by nature unvirtuous) that elsewhere informs the Renaissance notion of woman. Such an ethos stipulates that women's intellectual accomplishments are merely the offshoot of a heightened morality and purity which is valued over and above their actual accomplishments, and which presupposes an inherent amoral or immoral nature in women. In this way, even Ceretra's invective against those "other" women remains steeped in the misogynist logic of *virtù*. The deployment of this logic — by a woman — which delimits women's roles in terms of the dominant moral codes can be understood as a form of "displaced abjection," whereby an individual from a disempowered group attempts to legitimate him or herself within an empowered group by appropriating and internalizing the dominant group's discourse in order to refute the group from which he or she came (Stallybrass and White 53). And as such, his or her feelings of worthlessness, which are the consequence of the internalized master discourse, are displaced onto those who still reflect the "negative" image that the dominant ideology has, in fact, created. Ceretra's invective, for example, is antagonistic towards those men who discourage women from writing but, by the same token, becomes even more antagonistic to other less "consciously" aware women:

I thought their tongues should have been fine-sliced and their hearts hacked to pieces — those men whose perverted minds and inconceivable hostility [fueled by] vulgar envy so flamed that they deny, stupidly ranting, that women are able to attain eloquence in Latin. [But] I might have forgiven those pathetic men, doomed to rascality, whose patent insanity I lash with unleashed tongue. But I cannot bear the babbling and chattering women, glowing with drunkenness and wine, whose impudent words harm not only our sex but even more themselves. . . . These are the mushy faces who in their vehemence, now spit tedious nothings from their tight little mouths. (cited in King and Rabil 85-86)

Inevitably, these "other" women are viewed as more to blame than the men because the underlying premise is that women are essentially blameworthy.

What Ceretra's diatribe against both men and "other" women compels us to read, however, is that while the learned "Renaissance" woman may resist a male hegemony, that resistance may reactively create a fissure between herself and other women: her own self-hatred is almost tragically turned back onto those of the same sex. While this certainly casts doubt on the efficacy of the attack by women on men for their sexism to the extent that the latter is no longer called into question when it is displaced onto women, and to the extent that it also foregrounds the way a dominant mode of conceptualization can become internalized even in the most potentially subversive groups, such entrapment should not be too hastily and haughtily dismissed from the perspective of our hindsight. Rather, what it demonstrates is the necessity of a careful and critical reconceptualization of the ideology of virtue. What remains ironic in Ceretra's diatribe is that finally she is just as dependent on the male gaze as those whom she castigates. She is just as conditioned by it as they are when they unthinkingly reject from their ranks an exceptional woman, merely because of her exceptionality. The ideology thus works to protect itself by covering over the sight of its own contradictions.

Other women, perhaps more successfully, have resisted the force of such a powerful ideology whose logic sees women to be equal to men only to the extent that they resemble men. As Kelly-Gadol has pointed out, Laura Terracini, in 1555, did not agree with the way Ariosto chose to represent women. There was a poem written by Moderata Fonte on sexual equality, and Lucretia Marinelli (1600) attacked Tasso's *Discorso della virtù femminile and donnesca* on the very grounds that he chose to exempt the heroic woman from women's "imperfections" (Gadol 77).

And was it not also an attempt to resist the stringencies of chastity that made a seventeenth-century nun, Arcangela Tarabotti, later exhort women in Italy to wear jewels to emphasize their femininity and thereby resist patriarchy by defying the sumptuary laws? Very much in the same spirit, Lucretia Marinelli argued for the superiority of women over men precisely *because* women wore ornaments (Labalme "Women's Roles" 135). As Labalme has argued, much of the discourse about women's right to beautification and self-adornment was also motivated in defiance of the sumptuary laws, whose purpose was to conserve the accumulated wealth of male mercantile capital. If the role of woman had been to reflect frugality and propriety, was Tarabotti's and Marinelli's exhortation that women actively defy the laws not also a way for women to reappropriate femininity in its most threatening aspect, i.e., as the display of gender difference as such? Was it not a way to challenge the ideology of Bruni's notion of woman as a being who — in order to represent virtue — must be unadorned in speech and hence in dress? And was it not also a way to challenge Castiglione's desire to turn women into the passive ornamentation of



men's discourses so that they are not actively disarming? Was it not a way for women to reappropriate as virtues what the ideology of *virtù* had coded as vice?<sup>18</sup> As Marinelli would write: "O Dio volessi, che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne l'esercitarsi nelle armi e nelle lettere che si vedrebbero come cose meravigliose" (121).

Is it also not possible to read in their exhortation for women's reappropriation of femininity a way for women to display rather than hide a femininity so long associated with a sexual excess that needed to be contained? Tarabotti's defence of female luxury (1644) was in fact a self-conscious appeal to women to reappropriate beautification as their "proprietà," as what is both right and proper for a woman to claim. Labalme nicely resumes Tarabotti's views: "A woman is sacred and godly; she should embellish her feminine beauty with the most luminous, lovely and precious accessories so that her divine splendor might shine forth. As for those men who lamented that the purchase of grain or cattle was sacrificed to the cost of a bejeweled ribbon, she gave a shrewd answer: jewelry does not lose its value. It is a far better investment than the dissolution and debauchery for which men make such continual expense" ("Women's Roles" 136). In another text, *La semplicità ingannata o la tirannia paterna*, Tarabotti vehemently protests the shearing of hair for those women who enter a religious life, a ritual of servility which God did not intend: "Nei sacri canoni si legge che la donna non debba privarsi di quella chioma che il Signore le diede, dicono per segno della soggezion sua, anzi dico io, perch'ella è libera e non soggetta, essendo la chioma segno eccellente di libertà e di superiorità insieme" (203). But Tarabotti's feminism does not stop there. The urgency of her appeal for secular women to adorn themselves, and for nuns to retain their tresses, is correlative to her anger at Venetian fathers who forced their daughters into monasteries,

---

<sup>18</sup> Was it the primitive accumulation of wealth in Italy, especially in Venice where the sumptuary laws were openly defied by both women and men, that already marks a difference in the way women might perceive their relation to patriarchy from their transalpine sisters? The rise of a bourgeois class occurred later in Northern Europe than in Italy. The women in Italy's urban North had already, for quite some time, dealt with the notion of woman's frugal appearance as an index of her moral nature: a morality that was, in part, conditioned by the discourses on her private role in society and, in part, conditioned by nascent capitalism. Perhaps this is what makes the call for the display of ornamentation and of beautification in women, the call to assume actively the "artifice" of women, so different from the situation of women in Northern Europe. In Northern Europe, frugality and propriety became more and more under the hegemony of protestant ideology: Calvinism in Switzerland and in Holland; Jansenism in France; Lutheranism in Germany; Puritanism in England. But in Italy, the force of the Counter-Reformation — certainly by no means favorable to women's emancipation — unwittingly encouraged at least this aspect of resistance, to be understood as stemming from pre-capitalist accumulation and from the Counter-reformation's insistence on exteriority and on adornment. Italy would thus be an exception to Max Weber's thesis that the protestant ideology of frugality was both a cover for and a justification of early capitalist accumulation. Gadol wryly notes on this subject that "Republicans, bourgeois by class and outlook (as in Renaissance Florence and Venice, Calvinist Geneva and Puritan England), had no question about the domestic and subordinate nature of women" (85).

allowing those “vittime sforzate” (209) to live hellish lives. Many times in this text, Tarabotti analyzes the ideological duplicity of men, fathers and brothers, whose self interests motivate their greed and thus their preference for male children. But what is most striking in Tarabotti’s feminism is her reappropriation of Christian ideology to undermine the ideological duplicity of those who are empowered. For example, Tarabotti will assert the concept of gender difference not in an oppositional way but in terms of the right to choose for oneself given that there are differences *within* gender itself: “Perché vuoi dunque tu contra far all’opere del giustissimo con voler che molte donne vivano tutte conformi nell’abito, nell’abitazione, nella menza e in ogni operazione; mentre il Signore dei Signori mostra un miracolo della sua infinita sapienza nell’aver creato tutte le cose fra di loro dissimili? Perché vuoi aggiustare a tuo talento quei voleri che la natura ha creato discordi?” (207). Her appeal, finally, is for the right of women to choose for themselves — and to reclaim their femininity in self-adornment as one locus for self-fashioning utterly undetermined by any concept of *virtù*.

Lest it be thought too glibly that I am opposing Ceretra’s “entrapment” to Tarabotti’s “resistance” in some absolutist way, let me conclude by remarking that in other times and other cultures, and on the level of a text’s mere content, a discourse such as Ceretra’s might have been more liberatory and one such as Tarabotti’s more determinately reactive. The point is that the differing gradations of resistance and entrapment which one wishes to attribute to such discourses require an analysis of their contextual situation vis-à-vis other texts, in relation to which the primary text is antagonistic, subservient, reactive, oblivious, etc. Obviously, any given text can be (and probably is) a complex interweaving of different relations and is probably neither absolutely entrapped within nor unflinchingly resistant of the ideological context described by those texts. In the case, for example, of the Renaissance discourse on virtue, the explication of given texts must go hand in hand with an elaboration of the discursive and ideological practices within which those texts acquire their meaning, even when the intent of those texts is to denounce the very practices. As such, the important task of recuperating the lost voices of women is vastly abetted by lending a (necessarily *critical*) ear to the voices (of women and men alike) with, for, and against which they spoke. If, as Kelly-Gadol has enjoined feminist scholars to do, we must see with a “double vision,” then must we not also, to pursue the metaphor, hear with the stereophony of two ears so as to distinguish feminist point from phallocratic counterpoint, to hear the derision in praise, the immorality within morals, and the vice within *virtù*?

## Works Cited

- Alberti, Leon Battista. *Della famiglia*. In *Opere volgari*. Ed. Cecil Grayson. Bari: Laterza, 1960.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. Marcello Turchi. 2 vols. Milano: Garzanti, 1974.
- Aristotle. *The Complete Works*. Ed. Jonathan Barnes. 2 vols. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Boccaccio, Giovanni. *De Claris Mulieribus*. Ed. Vittorio Zaccaria. In *Tutte le opere*. Ed. Vittorio Branca. Vol. 10. Milano: Mondadori, 1965-67.
- Breisach, Ernst. *Caterina Sforza: A Renaissance Virago*. Chicago: U of Chicago P, 1967.
- Bruni, Lionardo. "De Studiis et Litteris." In *Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators*. Ed. and tr. W. H. Woodward. New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University, 1963. 119-33.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Tr. S. G. C. 2 vols. Middlemore. New York: Harper & Row, 1958.
- Castiglione, Baldessar. *Il libro del cortegiano*. Ed. Michele Scherillo. Milano: Ulrico Hoepli, 1928.
- Davis, Natalie Zemon. "Gender and Genre: Women as Historical Writers, 1400-1820." In *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*. Ed. Patricia H. Labalme. 153-82.
- Freccero, Carla. "Economy, Woman, And Renaissance Discourse." In *Refiguring Woman: Gender Studies and the Italian Renaissance*. Ed. Marilyn Migiel and Juliana Schiesari (forthcoming).
- Gundersheimer, Werner L. "Women, Learning and Power: Eleanor of Aragon and The Court of Ferrara." In *Beyond Their Sex* 43-65.
- Hughes, Diane Owen. "Invisible Madonnas? The Italian Historiographical Tradition and the Women of Medieval Italy." In *Women in Medieval History Historiography*. Ed. Susan Mosher Stuard. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987. 25-57.
- \_\_\_\_\_. "Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy." In *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*. Ed. John Bossy. Cambridge: Cambridge UP, 1983. 69-99.
- Jed, Stephanie. *Chaste Thinking: The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Jordan, Constance. "Feminism and the Humanists." In *Rewriting the Renaissance*: 242-58.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Tr. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Kelly (-Gadol), Joan. "Did Women Have a Renaissance?" In *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly* 19-50.
- \_\_\_\_\_. "Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes." In *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly* 65-109.
- Kelso, Ruth. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana: U of Illinois P, 1956.
- King, Margaret L. "Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance." In *Beyond Their Sex* 66-90.
- King, Margaret L., and Albert Rabil, eds. *Her Immaculate Hand: Selected Works by and about the Women Humanists of Quattrocento Italy*. Binghamton, N.Y.: Center For Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1983.



- Labalme, Patricia H., ed. *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*. New York: New York UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Introduction." In *Beyond Their Sex*. Ed. Patricia H. Labalme. 1-9.
- \_\_\_\_\_. "Women's Roles in Early Modern Venice: An Exceptional Case." In *Beyond Their Sex*. Ed. Patricia H. Labalme. 129-52.
- Lorch, Maristella. "Petrarch, Cicero, and the Classical Pagan Tradition." In *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy*. Vol. 1, Humanism in Italy. Ed. Albert Rabil, Jr. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988. 71-94.
- MacLean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortune of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Marinelli, Lucrezia. *La nobiltà e l'eccellenza delle donne*. In *Donna e società nel seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*. Ed. Ginevra Conti Odorisio. Roma: Bulzoni Editore, 1979. 114-57.
- Pitkin, Hannah. *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Berkeley: U of California P, 1984.
- Rodocanachi, Emmanuel P. *La Femme italienne avant, pendant et après la Renaissance*. Paris: Hachette, 1922.
- Plutarch. *Mulierum Virtutes*. In *Moralia*. 16 vols. Ed. and tr. F. H. Sandbach. London: Heinemann; Cambridge: Harvard UP, 1969. 3, 242e-263c.
- Rabil, Albert Jr. *Laura Ceretra: Quattrocento Humanist*. Center for Medieval and Early Renaissance Studies: State University of New York, Binghamton, 1981.
- Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Stallybrass, Peter and White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Tarabotti, Arcangela. *Che le donne siano della spetie degli huomini. Difesa delle donne, di Galerana Barcitotti contra Horatio Plata, il traduttore de quei fogli, che dicono: Le donne non essere della spetie degli huomini*. Norimbergh: I. Cherchenberger, 1651.
- \_\_\_\_\_. "La semplicità ingannata o la tirannia paterna." In *Donna e società nel seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*. Ed. Ginevra Conti Odorisio. Roma: Bulzoni, 1979. 199-214.
- \_\_\_\_\_. "Lettere Familiari e di Complimento Della Signora Arcangela Tarabotti." In *Donna e società nel seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*. Ed. Ginevra Conti Odorisio. Roma: Bulzoni, 1979. 215-36.
- Tasso, Torquato. *Della Virtù Feminile e Donnesca*. In *Le Prose Diverse di Torquato Tasso*. Ed. Cesare Guasti. Firenze: Successori Le Monnier, 1875.
- \_\_\_\_\_. *Gerusalemme liberata*. Ed. Marziano Guglieminetti. 2 vols. Milano: Garzanti, 1974.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Tr. Talcott Parsons. New York: Scribner, 1952.
- Wilson, Katharina M. "Introduction." In *Women Writers of the Renaissance and Reformation*. Ed. Katharina M. Wilson. Athens: U Georgia P, 1987. ix-xl.
- Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*. Ed. Catharine R. Stimpson. Chicago: U of Chicago P, 1984.

## La donna di corte: discorso istituzionale e realtà nell' *libro del cortegiano* di B. Castiglione

Ne *Il libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione un gruppo di una certa classe sociale (nobiliare o giù di lì) e di una certa statura intellettuale (poeti, filosofi, musicisti e politici) per almeno cinque sere, di cui quattro doverosamente descritte dal loro scriba Castiglione, si dedica a un argomento che si rivela subito fecondo: come inventare e presentare un'immagine perfetta di sé e del proprio mondo, come costituirsi testo vivente dei propri ideali e teoria realisticamente riproducibile di una professione prestigiosa e onorata. Stabilito un ordine culturale al quale le persone che prendono parte alla riunione sanno di appartenere, affermatone la viabilità per cui ognuno si identifica con i propri pari e gli ideali dei pari, i vari cortigiani si mettono in scena come modelli di "buon giudizio" e come simbolo di quanto di più valido e aggraziato la corte che loro vogliono memorializzare può offrire. Un discorso ambizioso il loro, la cui portata può essere giudicata, se si vuole, eversiva, visto che la creazione di un *optimum* cortigianesco non necessariamente implica un vantaggio per il principe sotto il cui servizio si opera.<sup>1</sup> Il discorso si rivela fecondo inoltre non solo per chi lo costruisce, ma anche per l'immagine che è costruita. Il cortigiano del Castiglione diventerà il modello estetico, culturale, politico, morale e perfino religioso a cui le nuove leve cercheranno di adeguarsi nelle corti di tutta Europa e *Il libro del cortegiano*, pubblicato dopo una elaborazione ventennale nel 1528, il testo da possedere, insieme a *Il principe* di Machiavelli, per istituire sia il cortigiano che, di riflesso, il principe che lo impiega.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Castiglione stesso si mette al riparo da possibili accuse di autobiografismo e di eccessiva indipendenza o presunzione sia con la dichiarazione che le conversazioni che lui trascrive, raccontategli tempo addietro da qualcuno che vi aveva assistito nella Urbino del 1508, avevano avuto luogo durante una sua assenza da corte sia con la lamentela che il testo che riproduce il discorso in sé è stato pubblicato non per voler suo, ma per l'impertinenza di una donna, Vittoria Colonna. In questo contesto si vedano le osservazioni di Ossola, *Il libro del Cortegiano: cornice e ritratto*, e Saccone. Questa struttura di presente assenza è già nel *Simposio* di Platone dove il discorso di Diotima di Mantinea riportato da Socrate è raccontato da Aristodemo a Apollodoro che non c'era. Il precedente è anche ciceroniano. Nel *De Oratore* (III, 4, 16), C. Aurelio Cotta riporta le conversazioni che hanno avuto luogo nel 91 AC a Tusculum. Bembo in *Prose della volgar lingua* fa lo stesso nello staccarsi due volte dal presente. I ragionamenti del Magnifico che lui trascrive, egli afferma, gli erano stati raccontati tempo addietro dal fratello di lui, che li aveva precedentemente ascoltati.

<sup>2</sup> La genesi de *Il libro del cortegiano* è stata più che mai travagliata. Ghinassi ha ricostruito in maniera convincente le varie elaborazioni del testo dagli abbozzi di Casa Castiglione ai tre manoscritti della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 8204, 8205 e 8206) al Codice Laurenziano-Ashburnhamiano 409.

Il libro terzo del *Cortegiano* è riservato alla istituzione della donna di palazzo. Questa figura ha un'importanza inconsueta e uno spazio considerevole nel testo, un'importanza che non è certamente limitata alle pagine in cui il femminile a corte viene ufficialmente "formato con parole." Che Castiglione volesse introdurre un discorso sulla donna sembra evidente fin dalla prima redazione del *Cortegiano*, anche se allora, per motivi strutturali, aveva rimandato il progetto a altri tempi. In ogni caso, come Ghinassi ipotizza, l'autore procedeva da tempo ad accumulare materiali su donne sia a livello teorico che a livello di *exempla* con l'intenzione di farne probabilmente un trattato a sé stante a difesa del femminile.<sup>3</sup> Le posizioni del Castiglione appaiono aperte. Con Agrippa, per esempio, egli riconosce il peso che le convenzioni sociali più che quelle religiose hanno esercitato nello stabilire il principio della sottomissione femminile; con il Vives, egli mette in rilievo il valore formativo dell'educazione e esigè che la sua donna di corte "abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare" (3, 9, 216).<sup>4</sup> Inoltre, sebbene in superficie sia dato spazio sia alle tesi pro che a quelle contro le donne, l'impressione generale è che

---

L'edizione *princeps*, apparsa pochi mesi prima della morte dell'autore, è dell'aprile 1528, pubblicata a Venezia da Aldo Romano e Andrea d'Asolo suo Suocero. Le citazioni in questo articolo, incluse direttamente nel testo, vengono dalla edizione del libro del 1972 a cura di Ettore Bonora. Essa riproduce quella di Bruno Maier (Torino: Utet, 1955), la più autorevole per il momento in attesa dell'edizione critica definitiva. Per uno studio della fortuna del *Cortegiano* si veda Guidi, *Réformulations*.

<sup>3</sup> Sul primo punto si veda G. Saccaro Battisti. Sul secondo, G. Ghinassi. Il Ghinassi rintraccia un gruppo di fogli (cartelle 76-79) presenti nella primissima stesura del *Cortegiano* che si presentano "come un'operetta autonoma, una specie di *Difesa delle donne* sostenuta dal Castiglione contro un Frisia, che sarà il Niccolò Frisio interlocutore del *Cortegiano*" (189) e pensa che queste pagine fossero state scritte anteriormente alla stesura del *Cortegiano* stesso. La "Lettera al Frisia in difesa delle donne" è messa dal Ghinassi in "Appendice" al suo articolo. G. Gorni pubblica inoltre una lettera del Castiglione indirizzata a un certo "Messer Paulo" e databile ai primi anni del Cinquecento. La lettera chiede informazioni su nomi di donne e su autori che hanno trattato di donne: "Oltra ciò vorrei saper q[ua]lche donne antiche, venendo anchor fin ala età nostra, che fossero state clare in qual si voglia cosa, o in lettere, o in arme, o in castitate, o in constanzia, o qualche atto generoso, o greche, o romane, o externe, e me saria caro de intendere de queste poco superiori a nui de cento, duecento o trecento anni, non pretermettendo qualche Spartana recondita; basterami sapere li auctori, per poter cum min[or] fatica vostra satisfarmi" (109-10).

<sup>4</sup> È in questo periodo che la tematica sul "valore" del femminile viene dibattuta a destra e a manca. È del 1525 il trattato di Mario Equicola, *Libro de Natura de amore*; del 1526 quello di Galeazzo Flavio Capella, *Della eccellenza et dignità delle donne*; del 1529, ma scritto nel 1509 e probabilmente in circolazione da allora, quello di Cornelius Agrippa, *De Nobilitate*; del 1539 quello di Alessandro Piccolomini, *La Raffaella. Dialogo della bella creanza delle donne*; del 1542 quello di Sperone Speroni, *Della dignità delle donne*; del 1543 quello di Giuseppe Betussi, *Dialogo amoroso*; del 1545 quello di Ludovico Dolce, *Dialogo della institutione delle donne* molto simile all'opera influente di Juan Vives, *De l'istituzione de la femina christiana, vergine, maritata e vedova*, pubblicata a Venezia in quegli anni (1546); del 1549 quello di Lodovico Domenichi, *Nobiltà delle donne* e dello stesso anno quello di Cornelius Agrippa, *De la nobiltà et precellentia del femminile sesso*. Fahy dà 41 titoli nella sua *Appendix*. Si veda anche la *Bibliography* in Kelso e Chemello.



gli argomenti misogini non abbiano lo stesso peso di quelli progressisti. È a una donna, Emilia Pio, che Castiglione generosamente affida il compito di scegliere un argomento di conversazione e di dirigerlo a suo piacere; ed è grazie a un'altra donna, la Duchessa Elisabetta Gonzaga, che la conversazione può avere luogo perché è lei che vi presiede, nell'ambiente accogliente delle sue stanze e in assenza della figura inibitrice del marito.

La fortuna del testo lascerebbe supporre inoltre che è per i rimandi alle donne, e non solo per quelli al cortigiano, che a volte si è a esso ritornati. Si sa che il *Cortegiano* è stato usato in più occasioni come punto di riferimento per *exempla* femminili da parte di autori europei (per esempio, Montaigne), e perfino dedicato alle donne, in quanto libro di donne e per donne, da parte di qualche volenteroso e accattivante "educatore."<sup>5</sup>

Che il Burckhardt non fosse troppo ottimista quando dichiarava che durante il Rinascimento "there was no question of 'woman's rights,' or 'female emancipation,' because the thing itself was simply a matter of course" (241)?<sup>6</sup>

Messa in questa luce, la scelta del Castiglione per uno studio della donna e dell'immagine femminile ha il potenziale di essere estremamente feconda. La mia intenzione non è di catalogare gli interventi pro o contro questo sesso nel testo, o di cimentarmi con la logica dei vari accusatori per ribatterla. Propongo di vedere invece quale è il posto riservato alla donna di corte come figura reale al di fuori del discorso che la costruisce come figura ideale, quali siano le strategie

<sup>5</sup> Francesco Asolano, per esempio, dedica la prefazione a una riedizione del *Cortegiano* (pubblicata nel 1533 a Venezia dalla stessa tipografia dell'edizione *princeps*) "alle Gentili Donne" con la raccomandazione che "il possiate a vostro agio portare in seno" perché è a esse che l'opera appartiene: "Pigliatelovi, dunque, nobilissime Donne, a cui sole questa Opera è stata iscritta." La prima edizione inglese del testo, pronta nel 1556, fu pubblicata solo nel 1561 proprio in quegli anni che vedono l'uscita in Inghilterra di un numero cospicuo di opere sul femminile. L'editore, William Seres, mette in rilievo il fatto che il testo del Castiglione dà ampio spazio alle donne e il traduttore Thomas Hoby afferma in prefazione che all'inizio aveva deciso di tradurre solo il Libro 3, quello sulle donne.

<sup>6</sup> Questa generalizzazione del Burckhardt è stata ampiamente screditata. Si vedano, per esempio, Kelso e Kelly-Gadol. Per quello che riguarda il *Cortegiano* in sé, l'opinione diffusa è che il testo sia liberale e femminista. Per generalizzare, valga l'esempio di Ian McLean, che così scrive sugli stereotipi imperanti nel periodo nel suo interessante studio sulla posizione femminile in filosofia, politica, religione e medicina durante il Rinascimento: "The court lady as described by Baldassarre Castiglione in Book 3 of *Il cortegiano* must have all the accomplishments required to sustain conversation in civilized company; her very position in such society runs counter to the strictures applied to her as a moral, domestic and intellectual being. The *taciturnitas* for which the domestic woman is praised is abandoned; her private exclusive relationship to a dominating husband is replaced by a public, promiscuous, social role in which, by convention, she is the dominant partner; she is splendidly arrayed, in spite of moralists' warnings about the feminine weakness for vanity, ornament, extravagance and luxury; she enjoys the delights of food, music and dancing despite the supposed propensity to sensuality" (65). Naturalmente è sempre possibile leggere il testo letteralmente, cioè fare in modo che *diegesis* e *mimesis* coincidano. Perfino Castiglione in ogni caso, con la sua enfasi sulla "sprezzatura", ci inviterebbe a metterci al riparo da simile lettura. Per un discorso più generale sulla condizione della donna nel Castiglione si veda Guidi, *De l'Amour*.

usate a priori, prima cioè che l'immagine del femminile in sé divenga ufficialmente argomento di conversazione. Per questo non è nelle pagine in cui la donna è istituita nel terzo libro che intendo concentrarmi quanto nelle pieghe dei vari argomenti in cui essa è all'improvviso implicata, nelle occasioni in cui la sua immagine è impiegata magari per altri fini e altri discorsi. Uno studio delle pratiche discorsive dovrebbe permettermi di vedere come è e dove è la donna in questo testo di cui essa è assolutamente, continuamente, necessariamente, volenterosamente parte. In vista della funzione data da Lacan al discorso come essenziale alla formazione dell'io e in vista delle strategie a cui la donna è chiamata a far parte nel processo di significazione, penso che sia interessante e proficuo intraprendere un esame della cristallizzazione del parlare/parlato nel *Cortegiano*.

“Per la prima volta nella letteratura moderna volgare”, scrive Piero Floriani a proposito di questo libro, “non è un ‘grande’ che insegna ai giovani, né un istitutore; c’è invece un ambiente di *pares* che elabora solidamente una dottrina che a tutti sta a cuore; e i protagonisti non sono affatto nascosti sotto nomi simbolici, come negli *Asolani* o nell’*Arcadia*, ma rappresentano se stessi come *exempla* viventi del modello che propongono” (131). Il Floriani non ha alcun dubbio su chi siano i *pares* del suo discorso. Castiglione stesso lo provvede di una lista di “nobilissimi ingegni” tra i quali “erano celeberrimi il signor Ottaviano Fregoso, messer Federico suo fratello, il Magnifico Iuliano de’ Medici, messer Pietro Bembo, messer Cesar Gonzaga, il conte Ludovico da Canossa, il signor Gaspar Pallavicino, il signor Ludovico Pio, il signor Morello da Ortona, Pietro da Napoli, messer Roberto da Bari . . . messer Bernardo Bibiena, l’Unico Aretino, Ioanni Cristoforo Romano, Pietro Monte, Terpandro, messer Nicolò Frisio” (1, 5, 37). Altri personaggi saranno introdotti più tardi, come Serafino Aquilano, che parla all’inizio, e il prefetto Francesco Maria della Rovere, figlio adottivo del Duca Guidubaldo, che, con i suoi uomini, è assente per la maggior parte della prima sera. Sono questi i “gentilomini della casa” (1, 5, 36) che si riuniscono la sera nelle stanze della duchessa per conversare.

Di gentildonne non si parla, ma sappiamo che, seduti in cerchio, c’erano “un omo ed una donna, fin che donne v’erano, ché quasi sempre il numero degli omini era molto maggiore” (1, 6, 38). Delle donne, a parte la duchessa, sono doverosamente nominate — non in forma di catalogo, ma a mano a mano che diventano necessarie alla mimesi del testo — Emilia Pio, sua cognata, Costanza Fregoso, sorella dei ciarlieri Ottaviano e Federico, e Margherita Gonzaga. Quattro in totale. Anche ammesso che c’erano meno donne dei diciassette uomini nominati, quattro sembrano ben poco. Se quindi non sono nominate, nemmeno sotto pseudonimi e nemmeno più in là nel testo, è perché le donne non vanno considerate *pares*, certamente non dagli uomini che conversano. Quindi, non essendo protagoniste, non “rappresentano se stessi[e]”, per ridirla col Floriani, “come *exempla* viventi del modello che propongono” (131).

Eppure sono presenti, anzi necessariamente presenti, perché senza di esse la

conversazione non potrebbe svilupparsi mancando chi è preposto a ordinarla e a farla circolare in modo soddisfacente. Questo infatti è il ruolo affidato senza mezzi termini alla duchessa e a Emilia Pio: creare l'ambito in cui un discorso di potere possa avere luogo. La duchessa è potente in questo senso non perché è in contrapposizione al marito impotente (sebbene l'impotenza sessuale di Guidubaldo, testualizzata come conosciuta da tutti, rimanda ad altre impotenze, sia esse psichiche che politiche), ma perché, come rappresentante chiave e alternativo della corte, essa meglio illustra come fattibili, o permissibili e accettabili, i ragionamenti che si sviluppano sotto la sua direzione. Le donne sono presenti inoltre perché necessarie, lo si metterà ben in chiaro, "non solamente all'esser ma ancor al ben esser" (3, 40, 246) dell'uomo, della famiglia e della corte, quindi ai valori familiari, sociali e politici che costituiscono la società che qui con cura viene messa in scena dall'autore. Ma presenti e necessarie, lo si vedrà, purché nel testo e nella formazione del testo esse rimangano dentro i limiti del discorso che le costituisce come indispensabili.

Il bisogno di creare un ordine formale in modo che quello che è detto rispecchi l'ordine della corte in cui è detto, infatti, e il desiderio di promuovere un senso di solidarietà e omogeneità tra le persone che parlano rendono indispensabile sia per il cortigiano che per la donna di palazzo una implicazione nella loro rappresentazione. Al cortigiano viene conferito il compito di parlare, di istituire. Alla donna viene dato il potere, come accennato sopra, di foggiare un ordine esterno al discorso, di presiedere cioè alla trasmissione del testo che è prodotto nel contesto delle varie discussioni. La cosa ha un suo valore, ma è tutto sommato marginale. È quello che è creato all'interno del circolo che è importante, è l'argomento di conversazione e non l'ambiente in cui la conversazione ha luogo, che forma il cortigiano e *Il libro del cortegiano*. A questo la donna non ha assolutamente accesso: l'ordine razionale del discorso non le appartiene né per quel che riguarda la costituzione del cortigiano né per quel che riguarda la sua stessa costituzione di dama di corte. Il compito femminile è di permettere che la parola detta da un altro possa, approvata da altri, passare dal concetto alla formulazione di una ideologia. Alcuni di questi concetti, in particolare quello della istituzione del femminile a corte, riguardano la donna più che mai, ma anche per questi l'intervento femminile ammonta a zero e è dato dialetticamente per scontato come improponibile. Alla donna di palazzo non è demandato di discutere, e nemmeno di discutere sulla ideologia che non le permette di discutere; il decantato controllo femminile a Urbino così come è presentato dal Castiglione non è sul dicibile, ma sullo spazio e il tempo in cui il dicibile è detto.<sup>7</sup>

L'unica cosa che alla donna rimane da fare a questo punto è di immaginarsi come gli altri la immaginano o desiderare di essere come gli altri la desiderano,

<sup>7</sup> Si veda su questo Zancan (27 sgg.) in un saggio esemplare e radicalmente nuovo sul soggetto. È alla Zancan che devo il mio interesse sulla rappresentazione della donna nel Rinascimento.



conscia che può rimanere nel gruppo solo se acconsente alla reiterazione del suo silenzio (con una sua associazione narcisistica all'immagine che la vuole bella purché zitta) e alla mascolinizzazione della sua posizione (con il suo accesso volontario al maschilismo del ragionamento che le si presenta e che la rappresenta). Con la tacita accettazione di quanto detto al tempo stesso, essa permette al gruppo di riconoscere, nel desiderare la stessa cosa, un senso di comunità fatica, cioè la propria omogeneità come gruppo in cui il conversare da cortigiani costituisce un mondo *ad hoc* per i cortigiani.<sup>8</sup>

È in questo senso che va rivisto il giudizio sulla modernità del testo del Castiglione nell'enunciazione del valore femminile. È vero che quello che è detto è a volte così nuovo da essere tentati, come è stato fatto, di vedere il trattato come un esempio di ottimistica esaltazione del femminile. Purtroppo quello che è detto e quello che il testo mostra coincidono ben poco. Quello stesso gruppo che reitera per bocca del Gonzaga, per esempio, che la razza umana è un composito di elementi maschili e femminili per cui un sesso non è mai perfetto senza questa complementarietà, è il gruppo che articola il discorso e produce punti di vista in cui la complementarietà si ritrova assunta al potere. Quello stesso gruppo che confuta le teorie aristoteliche ripescate dal Fregoso sulla naturale inferiorità fisica e morale femminile, procede a selezionare *exempla* che reiterano, e a volte nemmeno tanto liminalmente, quelle stesse teorie. È con cautela quindi che bisogna prendere la decantata posizione pro donna del Castiglione e dei trattatisti pro donna del periodo.

\* \* \*

Le strategie del discorso che escludono la donna da una costruzione teorica nel momento stesso in cui sembra che a lei sia riservato il ruolo più prestigioso nel testo, la selezione e la direzione della conversazione, sono varie. Ne nominerò alcune: 1. Fare la donna assente come "istitutrice" dallo stesso dialogo che la istituisce come necessaria presenza nel contesto della vita di corte. In questa creazione la donna è implicata sia fisicamente nella veste di messaggera tra un uomo e l'altro che formalmente nel ruolo di personificazione dell'ordine. La sua partecipazione è in ogni caso esteriore perché l'ordine del discorso non le appartiene a priori. 2. Dimostrare la donna incoerente a essere presente nel testo

---

<sup>8</sup> In *The Archeology of Knowledge and the Discourse of Language* Foucault identifica una "fellowship of discourse" che si propone "to preserve or to reproduce discourse, but in order that it should circulate within a closed community, according to strict regulations, without those in possession being dispossessed by this very distribution" (225). Che il discorso del *Cortegiano* sia autoreferenziale va da sé. Per dimostrare concetti, infatti, a volte basta nominare nel testo una persona che li illustri o li abbia illustrati perché tutti capiscano il punto. Si veda per esempio il riferimento a Roberto da Bari come illustrazione della disinvoltura nel danzare (1, 27) o nel causare una risata (2, 49), o il riferimento alla ghiottoneria di Serafino. Altre volte il rimando è a persone che non sono presenti, ma di cui tutti conoscono le qualità o i difetti. Perfino per quello che riguarda le battute c'è uniformità nelle reazioni (nelle battute regionali, per esempio, sono tutti d'accordo che il fiorentino sia più arguto del veneziano, ecc.).

in maniera discorsiva, in quanto incapace di parlare di sé in modo razionale, e mostrarla insufficiente a rappresentarsi per come è o per come potrebbe essere. Questa incoerenza viene sottolineata in un punto chiave della narrativa, quando lei è autorizzata a parlare per l'unica volta e sa rispondere all'invito in maniera solo gestuale, isterica e eccedente. Inabile a esprimere desideri, lei è cancellata come soggetto desiderante e proiettata come oggetto di desiderio; inabile a dire la "verità" su di sé, lei è assimilata ai concetti di falsità e maschera. 3. Dichiarare la donna non rappresentabile e radicalmente differente, né reale né ricostruibile sul modello delle presenti donne di palazzo e ciononostante, e appunto per questo, procedere a rappresentarla visivamente e culturalmente in maniera fantasmatica e attraverso un processo di mistificazione e feticizzazione. In questo modo la donna meglio rispecchia chi la crea e meglio può farsi ricondurre al sistema di chi la crea. 4. Congelare la donna in un'immagine pittorica, scultorea e letteraria perfetta, e in questa veste farla simbolo del bello a uso e consumo dei cortigiani che la istituiscono. Contemporaneamente procedere a negativizzare in lei delle caratteristiche marcatamente sessuali. 5. Corredare la donna di un insieme di narrative per suo uso e consumo, ministorie, come quelle del terzo libro, che rispecchiano la costruzione del femminile come oggetto sessuale in modo che sia dentro il discorso che la forma a corte che dentro i racconti in cui è presentata per come deve essere, c'è la stessa persona: una donna che conosce i valori patriarcali su cui la sua immagine esemplare deve essere codificata e si rispecchia in essi narcisisticamente (se lei si identifica con l'enunciatore del discorso che, parlando di lei, la mette in primo piano) o masochisticamente (se lei si identifica con l'enunciato, cioè con i desideri dell'enunciatore del discorso). Per motivi di spazio mi concentrerò in questo saggio sui primi due punti, pur facendo riferimento agli altri.

\* \* \*

Era tipico delle serate alla corte di Urbino, Castiglione scrive, passare il tempo, oltre che a danzare e a fare musica, a discorrere. Non sappiamo perché l'argomento su come formare un cortigiano ideale abbia avuto il sopravvento sugli altri; soggetti diversi erano stati presentati, e tutti, in un modo o nell'altro, interessanti. Le varie proposte, tranne quella del Gonzaga sulla pazzia, hanno a che fare con la casistica amorosa e con le schermaglie tra i sessi, tipici ragionamenti sia della letteratura cortese che, propriamente rivisitati, della cultura umanistica. La proposta di Gasparo Pallavicino è sugli inganni o le illusioni che accompagnano l'amore; quella di Ottaviano Fregoso è sulle sofferenze e gli sdegni amorosi, progetto a cui si associa subito dopo il Bembo che suggerisce di esplorare "gli sdegni e i dispiaceri d'amore" (1, 11, 14). Anche sulle donne centrano due interventi subito eliminati: quello osceno di Serafino Aquilano e quello, sempre sulla crudeltà femminile, ma dal tono più personale, dell'Aretino. Tutti vengono rigettati tranne il "gioco" enunciato subito dopo da Federico

Fregoso su come istituire/costituire il cortigiano.<sup>9</sup> Esso si affida da sviluppare a Ludovico da Canossa non tanto perché questi rappresenti il grado più alto di cortigianeria o perché sappia discutere meglio degli altri, ma perché il suo stile garantisce controversie e quindi ha il potenziale di rendere la discussione in sé, la sequenza di *confirmatio* e *refutatio*, più interessante.

A nessuna di queste proposte la donna partecipa ed è emblematica in questo senso la scelta fatta fare alla Pio per prima di proporre di non proporre per non "affaticarsi" ("delibero proporre un gioco . . . e questo sarà ch'ognun proponga secondo il parer suo un gioco non più fatto" 1, 6, 38). Perfino quando il Pallavicino chiede la ragione di questo voluto silenzio, la Pio decide di rifarsi all'autorità della duchessa affinché Elisabetta Gonzaga riconfermi e omologhi il suo desiderio di non voler dire. Nella prima redazione del *Cortegiano* ogni donna si escludeva col nominare un "procuratore" che parlasse per lei, decisione reiterata da Bernardo Bibbiena quando essa stava per essere messa in discussione: "Non sapete voi, signora madonna Constanza — disse — che le donne questa sera non hanno da parlare?" (*Cort* 1, f. 17). Nella edizione finale, quando è il momento di Costanza Fregoso di offrire il suo argomento, viene imposto alle donne il silenzio dalla stessa duchessa perché visto che "madonna Emilia non vole affaticarsi in trovar gioco alcuno, sarebbe pur ragione che l'altre donne partecipassero di questa commodità, ed esse ancor fussino esente di tal fatica per questa sera" (1, 7, 39). Che sia "fatica" parlare di cose importanti lo dice anche il Fregoso, ma la risposta che gli viene data al proposito è interessante. "Chi è tanto sciocco," commenta l'Aretino in risposta all'obiezione, "che quando sa fare una cosa non la faccia a tempo conveniente?" (2, 5, 109). Nel caso delle donne si deduce che, data la stessa fatica, esse non sanno parlare o non sanno parlare in modo conveniente, e che quindi vanno zittite perché irrazionali o zittite perché troppo loquaci. Anche la duchessa in ogni caso è presto messa a tacere, seppure in maniera giocosa. Nel momento stesso in cui lei si appresta a rispondere, vivacemente invitata, al gioco dell'Aretino sul significato della lettera "S" sul suo diadema, l'interlocutore all'improvviso le toglie la parola: "non parlate, Signora, che non è ora il vostro loco di parlare" (1, 9, 42), frase presente anche nella prima stesura (f. 16) in maniera leggermente più colloquiale (al "figliola bella" di lì è sostituito il "signora" della edizione finale).

Quando è quindi per le persone di questo sesso il "loco di parlare"? Abbiamo visto che alle donne nominate e non nominate è tolta questa "fatica" e che la duchessa e la sua locotenente intervengono solo nel ruolo loro generosamente

<sup>9</sup> Tutti gli argomenti non scelti, dice il Woodhouse, "loosely connected with love, are fundamentally concerned with the discernment of truth and clear understanding" (71). Per Greene, che rintraccia le origini dei giochi nelle *cours d'amour* e nei *jocs partitz* provenzali, queste proposte non sono scelte perché "they all deal with the socially aberrant, with private passions and imbalances and blindnesses which could threaten the harmony of the group" (3). Per uno studio del genere dialogo come conversazione si veda Stati 12-17 e anche Woodhouse.



affidato di normalizzazione e sdrammatizzazione del contenuto e del contesto. Il primo intervento della duchessa serve per riprendere il Bibbiena per non aver rispettato la sequenza del battere e controbattere stabilita all'inizio. Il secondo intervento è identico, anch'esso fatto per richiamare all'ordine dell'enunciazione e non per formare l'ordine del dicibile: "Non usciam, disse, del primo proposito" (1, 31, 70), che era quello di istituire il cortigiano. Può formare con parole solo chi, e Castiglione è esplicito, sa, e quindi è in possesso di soggettività e razionalità: "Quello adunque che principalmente importa ed è necessario al cortegiano per parlare e scriver bene, estimo io che sia il sapere; perché chi non sa e nell'animo non ha cosa che meriti essere intesa, non può né dirla né scriverla" (1, 33, 72). Chi sa parla, e siccome parlare è esprimere il proprio io e i propri desideri, ne deriva che chi non può parlare non può costituirsi come essere sociale e sessuale.

La donna quindi non è messa da parte per una sua intrinseca differenza, che in ogni caso le viene negata nel processo in cui lei è inglobata nel discorso di unicità che la forma insieme e accanto al cortigiano. Essa è esclusa invece per un insieme di motivi intellettuali, politici, filosofici e di potere che predicano il femminile come *physis*, materia e corpo (e quindi spontaneamente assimilabile all'immaginario) e il maschile come *logos*, mente e spirito (e perciò naturalmente associabile al simbolico). Come risultato essa sa di non poter incarnare a priori l'immagine che le viene composta addosso perché la figura della dama di corte ideale non è costruita né da lei né su di lei, ma su un essere immaginario di cui né lei né la persona che gerarchicamente la rappresenta — la duchessa — costituiscono il canovaccio.

Nella costruzione della figura del cortigiano, come è ben chiaro nel testo, nessuno mette in dubbio la necessità della esistenza della persona descritta come storicamente necessaria a corte. Il discorso che lo costituisce è quindi autoreferenziale. Canossa dirà, per esempio, che il cortigiano che lui saprà mettere insieme rifletterà più quello che lui vorrebbe che egli fosse che il cortigiano ideale in assoluto, ma pur riconosce che il suo argomento si basa su osservazioni di cortigiani specifici ("non posso laudar se non quella sorte di cortegiani ch'io più apprezzo" 1, 13, 47). Nel caso dell'altro sesso il problema è che la donna è al massimo una figura di contorno, necessaria, se si vuole, al cortigiano e forse alla vita di corte, ma non al principe e alla esistenza della corte in sé. Non è indispensabile infatti che lei esista, ma che lei esista in relazione a lui, dentro un sistema creato per lui e nei limiti di un discorso di potere che lui è implicato a codificare implicitamente per tutti e due. Il risultato è che il nuovo cortigiano funziona come significante (ideale) di un significato (reale) in quanto è creato con caratteristiche certamente idealizzate, ma anche realisticamente identificabili o approssimabili nelle persone che lo disegnano. La donna, invece, non essendo ricalcata su figure presenti, ma rimemorata e riprodotta come somma di desideri, funziona non per come è, ma per come sarebbe meglio che fosse, metafora o segno di colui che la rappresenta con le sue esigenze e le sue

prerogative culturali. Che sono prerogative culturali maschili.<sup>10</sup> Se lei è immagine iconica, lui ha funzione diegetica perché solo chi manipola il discorso può costruire se stesso in maniera narrativa.

Al tempo stesso, visto che quello che si codifica è la "commune opinione," l'elaborato implica tutti e ha valore per tutti. Così, anche ammesso che né il perfetto cortigiano né la perfetta dama di corte esistano e che quindi gli stessi cortigiani che sono demandati a fare una costruzione in astratto del primo possono farlo per il secondo soggetto, la cosa non cambia. L'ipotesi che esista un discorso che comprenda tutto il dicibile al di là delle differenze sessuali è un'ipotesi discriminante in quanto culturalmente e storicamente l'ordine del discorso è stato patriarcale, sebbene venduto come universale.<sup>11</sup> Nel simbolico la donna entra solo nei termini stabiliti dalla legge del padre e può essere rispettata se rimane lì in quei termini, se cioè lei accetta di reprimere i lati più temuti della sua personalità (la sessualità, per esempio) e di enfatizzare quelli percepiti come più femminili (la modestia, la castità, ecc.). È quindi solo in un ambito concettuale in cui il femminile non è definito come radicalmente differente (dall'uno, dall'uomo, dalla norma, dalla verità, dall'Essere) e la ragione non è assimilata al soggetto (che è per convenzione maschile) che è possibile associare le donne al razionale, la loro presenza alla parola e la loro conversazione al potere. Questo richiede naturalmente che l'intero discorso sul soggetto d'enunciazione venga desessualizzato, che si frantumi il costruito che pone il pensare come sostanzialmente universale e non come asimmetrico, sessuato, e il maschile come interlocutore e omologatore in rapporto di potere con un femminile proiettato come destinatario o supplemento. Il valore della lingua è determinante quindi non solo perché chi parla dà voce al potere personale e di classe facendosi portavoce di un'ideologia, ma anche perché chi parla organizza il

---

<sup>10</sup> Si rilegga a questo proposito quanto scrive Mulvey nel suo articolo spartiacque sulla rappresentazione del femminile nella produzione cinematografica classica: "Woman, then, stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command, by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning" (7).

<sup>11</sup> Si prenda a titolo di esempio (ne potrei citare a decine) questa frase ineccepibile di Saccone che brillantemente illustra gli scopi della conversazione a corte: "Chi parla dunque nel libro è, si può ben dire, la corte: la corte che, in prima persona, riflettendo su di sé, disegna la propria immagine, offre di sé, più che un ritratto ideale, il ritratto delle proprie idealità" (5). Il discorso del cortigiano e quello di corte, come Saccone sottolinea, è unico, e su questo si è tutti d'accordo. Ma è anche un discorso complice in quanto potere e filosofia sono visti come coestensivi. Quello presentato è in realtà, come spero di dimostrare, un discorso più che mai sessuato, e in esso la donna ha accesso solo nel senso che lei accetta di farsi dire. Scrive Stephen Heath: "Any discourse which fails to take account of the problem of sexual difference in its own enunciation and address will be, within a patriarchal order, precisely indifferent, a reflection of male domination" (53). Owens concorre: "the representational systems of the West admit only to one vision — that of the constitutive male subject — or, rather, they posit the subject of representation as absolutely centered, unitary, masculine" (58). Si veda anche Braidotti.

desiderio e articola i modi in cui si è rappresentati. Ironicamente la caratteristica che sembra differenziare questo trattato sulla donna da altri che possono essere inclusi nel genere del “de laudibus mulierum” non è tutto sommato la parte progressista sulla necessità di una educazione femminile. Quello che è rivoluzionario è che si prescrive alla donna un compito nuovo dati i tempi: di eccellere nella conversazione a alto livello.<sup>12</sup> Lo stesso compito purtroppo che le è tolto nella “fiction” del testo il quale viene così meglio a rappresentarla mimeticamente di quanto lo faccia il discorso diegetico su di lei.

Originato nella camera di una donna, regolato da una donna dai vari connotati militareschi (“locotenente” è l’appellativo che la duchessa dà alla Pio), pubblicato per la disubbidienza di una donna, Vittoria Colonna, che “contra la promessa sua ne aveva fatto trascrivere una gran parte” (Pref. 1, 23), *Il libro del cortegiano* rimane a tutti i livelli quindi una narrativa edipica e omocentrica. E infatti, rimandato in continuazione per la sua difficoltà, il discorso sul femminile a palazzo è non per niente il più polemico dell’intero libro, il più sarcastico, quello appunto in cui le posizioni sono più che mai dicotomizzate e il sessismo della retorica più finalizzato. Si paragonino i rimbecchi del terzo libro con la quasi totale assenza perfino di dibattito nei libri a esso limitrofi, il secondo con le sue arguzie e il quarto con la lunga digressione sull’amore platonico. Lì a difesa della donna sono messi in campo il Magnifico Giuliano e Cesare Gonzaga, il primo dalla personalità pacata e controllata, il secondo dai modi vivaci e ebullienti. Contro la donna sono schierati tre misogini: un vigoroso Gasparo Pallavicino, un più distaccato Ottaviano Fregoso e uno stereotipato Niccolò Frisio.

\* \* \*

Una doppia procedura è consistentemente messa in atto nel testo ogni volta che il femminile è rappresentato: prima si postula la donna come presente perché la sua presenza è indispensabile supporto narcisistico all’io del cortegiano e al suo essere fisico e civile (il “ben-esser” di cui parla il Gonzaga), e subito dopo si

---

<sup>12</sup> Il Floriani non esita a definire questo nuovo ruolo della donna a corte come decisamente femminista: “Certo, non mancavano, anche nella nostra letteratura, posizioni filofemministe; ma non dobbiamo dimenticare che l’umanesimo . . . aveva rappresentato un momento di reazione a questo riguardo. . . . Bisogna riconoscere in verità che la prima definizione di un ruolo ‘sociale’ della donna . . . viene proprio dal Castiglione: in fondo anche i personaggi femminili degli *Asolani*, di così chiara derivazione boccaccesca, sono ancora oggetto, non soggetto del dibattito che si affronta nell’opera” (149-50). Il Floriani così conclude la sua apologia del femminile: “credo che non sia possibile tuttavia sottovalutare il significato di quelle pagine in cui il valore della presenza femminile nella società viene rappresentato in termini nuovi, non solo come suscitatore di energie virili, ma anche come autonomo modo d’essere di una personalità segnata da connotati generalmente umani” (150). Quindi per il Floriani *Il libro del cortegiano* è femminista perché la donna suscita “energie virili” (al solito, donna come *trait d’union* tra due uomini) e perché si trova ad avere un posto in esso in quanto ha “connotati generalmente umani”. *Gaudeamus igitur!* Con un difensore così viene voglia di riciclare la lamentela della Pio alla mancanza di energia (o di logica) del Magnifico nel difendere il suo sesso: “or non intendemo già in che modo voi ci diffendiate” (3, 17, 233).



rimuove la donna dal circuito intellettuale e la si cancella dall'ambito verbale non perché lei è altro che l'uomo, ma perché è altro dall'uomo. Se la sua individualità fosse accettata pienamente, infatti, essa potrebbe mostrarsi destabilizzante per chi può solo crearla come specchio di sé o proiettarla al di fuori della storia congelandola come segno del bello. Il problema non è quindi tanto che alla donna non è permesso di parlare, perché ogni tanto lei parla, ma che quello che dice è a priori e in ogni caso irrilevante alle finalità del discorso. Indubbiamente la donna avrà parlato altrove, in altre occasioni, ma dal momento che non sappiamo la serietà del soggetto di conversazione, la cosa è di poca importanza. Mentre in realtà è necessario che essa partecipi a quanto detto perché, associandosi con il suo silenzio al discorso egemonico lei contribuisce a mantenerlo entro quell'ordine che ha sempre avuto e che appunto si è codificato nei termini visti perché si poteva contare sulla sua acquiescenza. Quindi la donna è specchio di uno specchio, specchio cioè di quel cortigiano su cui gli uomini teorizzano come specchio di se stessi, attuali cortigiani in una corte in vena di autocelebrazione. In questo senso il Magnifico Iuliano ha ragione: la donna che accetta di essere oggetto della sua speculazione e di farsi dire da lui non è necessariamente reale, ma funzionale all'immagine che la società ha di lei. Appunto perché fattibile, leggibile, e quindi rappresentabile, lei è riflesso di fantasie altrui e può essere ripetutamente coniugata nei suoi vari aspetti dalla trattatistica del momento. Sperone Speroni dirà qualche anno più tardi in *Il dialogo della cura familiare* (1535) che la donna deve comportarsi "a guisa di Eco, la quale mai da sé incomincia a parlare, ma sempre mai alla voce proposta tutta pronta risponde". Esattamente come nel *Cortegiano* in cui le donne, anch'esse come Eco figure della loquacità punita, sono ridotte a pura voce, indiscriminatamente impegnate a ripetere non il testo, ma l'eco del testo, la sua parte finale e non necessariamente logica.

La prima strategia nel costruire il discorso sulla donna consiste nell'invocare l'impossibilità di rappresentare il femminile perché esso è un enigma, un testo indecifrabile, sconosciuto e non propriamente conoscibile. Il Magnifico dirà chiaro che questo è il suo problema ("di questa non so io da chi pigliarne lo esempio" 3, 4, 210) anche se prosegue subito dopo a rappresentare quello che ha appena finito di giudicare non rappresentabile ("a provar di far quello ch'io non so fare" 3, 4, 211). Questo va al di là naturalmente dell'impossibilità due volte dichiarata dal Castiglione di poter descrivere la sua duchessa. Il dilemma potrebbe essere risolto con il permettere alla donna di rappresentarsi, se il problema non fosse più complicato. In un articolo scritto nel 1932 e intitolato "Femininity", "a subject which has a claim on your interest second almost to no other," Freud così scrive: "Throughout history people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity. . . . Nor will you have escaped worrying over this problem — those of you who are men; to those of you who are women this

will not apply — you are yourselves the problem” (112).<sup>13</sup> Posto in questi termini, è evidente che la donna non può parlare di sé perché è lei il problema da risolvere per dirla con Freud, o la “question” per dirla con Lacan. Di questo discorso fatto su di lei, ma non da lei, esclusa dall’enunciazione, la donna è oggetto piuttosto che soggetto, il punto essendo quello di risolvere l’enigma della sua femminilità da parte di chi, da soggetto desiderante, si può porre la domanda. Il compito della donna di palazzo non è quindi di esaminarsi e di offrire la propria riflessione, ma quello di lasciarsi rimuovere dal processo stesso di riflessione in quanto è implicito che la soluzione può stare solo al di fuori del problema.

Il punto è che la spiegazione della femminilità che verrebbe offerta alla fine non sarebbe considerata una soluzione per uomini, ma una soluzione per tutti in quanto il processo che porta a un’elaborazione concettuale è definito come sessualmente indifferente, unico, e quindi a priori può descrivere sia lui che lei. Purtroppo, mentre procede a descrivere lui per come è a corte, idealizzandolo ma tenendolo inserito nella storia, descrive lei come enigma o come mito, cioè come destabilizzante perché diversa (troppo femminile) o come accettabile purché mistificata. Questo viene fatto dalle persone incaricate del dialogo pro e contro di lei attraverso l’uso di due strategie di controllo: quello linguistico e quello speculare. Con quello linguistico si controlla la figura femminile politicamente e culturalmente iscrivendola dentro un discorso di potere nella accezione “donna di palazzo,” con quello speculare si controlla l’immagine femminile per quello che si vuole essa sia, proiezione di desideri altrui e portatrice di sedimentazioni socioculturali accettabili. Lo scopo del Magnifico e del gruppo non è quindi tutto sommato quello di decifrare una donna dichiarata fin dall’inizio indecifrabile e in conoscibile, una donna che, ci dice Lacan, appunto perché è al di fuori della lingua e del simbolico non può essere parlata, rappresentata dagli uomini. Ma gli uomini possono parlare di lei, su di lei, o attorno a lei, Lacan continua, e rappresentare la loro immagine di lei. È quel che fanno i nostri istitutori quando assimilano una donna creata decifrabile all’economia dei desideri del gruppo e subito dopo affermano che quella donna fantasizzata è vera donna, l’unica possibile nella corte che loro stanno immaginando e l’unica, tutto sommato, che valga la pena di desiderare, e quindi di rappresentare.<sup>14</sup>

La domanda a questo punto è spontanea: che cosa spinge la dama di corte ad accettare di adeguarsi alla propria esclusione? Soprattutto che cosa la spinge a farlo con piacere? Anzi, addirittura a chiedere il permesso di non rappresentarsi

---

<sup>13</sup> In questo contesto si veda la rilettura del discorso da parte di Felman. È anche il caso di notare che né il saggio freudiano su “Femininity” né quello su “Female Sexuality” hanno un loro studio corrispondente al maschile.

<sup>14</sup> Si veda Lacan (25). Razionalizza de Lauretis: “all amounts to saying that woman, as subject of desire or of signification, is unrepresentable; or better, that in the phallic order of patriarchal culture and in its theory, woman is unrepresentable except as representation” (20).

come nel caso della Pio? Secondo Lacan il desiderio femminile alla passività nasce dal fatto che nel passaggio dall'immaginario al simbolico la donna stessa riconosce il suo ruolo passivo e il suo io periferico nell'ordine del discorso e masochisticamente partecipa alla sua presentazione in questi termini. Ridotta a spettatrice sia quando si discorre su di lei per dominarla che quando la si descrive come oggetto erotico per mostrarne la sua riproducibilità e possessibilità fisica, la donna si ritrova quindi posseduta e sposseduta al tempo stesso. È in questa luce che va rivisto, credo, il giudizio dato sull'importanza della figura femminile nel *Cortegiano* e sul valore progressista delle opinioni espresse su questo sesso dal Castiglione. Importante indubbiamente questa donna lo è, acculturata più a apprezzare il valore della "sprezzatura" che quello del telaio. Questo non viene però dal fatto che i dettami culturali sono cambiati nel frattempo. Semplicemente il testo si propone di esaminare la donna che abita a corte, e quindi una donna dalla identità già ben precisa per quel che riguarda il suo rango e che entra nel regime discorsivo parecchio più libera di quella borghese o di quella delle classi più basse. Giudicata come dama di corte, si vede quanto circoscritto sia allora il ruolo che essa ricopre. La luce che la illumina è quella che le viene di riflesso dal cortigiano a cui è imparentata e con cui ha la stessa relazione che il cortigiano ha con il suo principe: una di graziosa, cortese, indispensabile, codificata e accettata dipendenza.<sup>15</sup> È possibile naturalmente che la cosa fosse importante per la donna, dati i tempi, come Burckhardt implica. Ma che fosse un grosso passo avanti essere considerata in questi termini, che la "female emancipation" fosse "a matter of course" nell'Italia rivisitata da Burckhardt, mi sembra come minimo una considerazione superficiale e di trasparente, quanto questionabile, ottimismo.

Duke University

### Opere citate

- Braidotti Rosi, *Modelli di dissonanza: donne e in filosofia*, in *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, a c. di Patrizia Magli, Urbino, Il lavoro editoriale, 1985, pp. 23-37.
- Burckhardt Jacob, *The Civilisation of the Renaissance in Italy*, 2 voll., tr. S. G. C. Middlemore, New York, Harper, Colophon, 1929.
- Castiglione Baldassarre, *Il libro del cortegiano*, a c. di Ettore Bonora, Milano, Mursia,

---

<sup>15</sup> Scrive, molto a proposito, Kelly-Gadol: "If the courtier who charms the prince bears the same relation to him as the lady bears to the courtier, it is because Castiglione understood the relation of the sexes in the same terms that he used to describe the political relation: i. e., as a relation between servant and lord. The nobleman suffered this relation in the public domain only. The lady, denied access to a freely chosen, mutually satisfying love relation, suffered it in the personal domain as well" (46).



1972.

- Chemello Adriana, *Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento*, in Prosperi 113-32.
- Cicero Marcus Tullius, *Orator*, trad. H. M. Hubbell, in *Cicero: Brutus and Orator*, a c. di T. E. Page et al., London, William Heinemann, 1929.
- De Lauretis Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Fahy Conor, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, "Italian Studies" 11 (1956), 30-55.
- Felman Shoshana, *Rereading Femininity*, "Yale French Studies" 61 (1981), 19-44.
- Floriani Piero, *Bembo e Castiglione, Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Foucault Michel, *The Archeology of Knowledge and the Discourse of Language*, tr. Alan Sheridan, London, Tavistock, 1972.
- Freud Sigmund, *Femininity*, in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, tr. James Strachey, New York, Norton, 1965.
- Ghinassi Ghino, *Fasi dell'elaborazione del Cortegiano*, "Studi di filologia italiana" 25 (1967), 155-96.
- Gorni Guglielmo (a c. di), "B. Castiglione", *Lettere inedite e rare*, Milano, Ricciardi, 1969.
- Greene Thomas, *Il cortegiano and the Choice of a Game*, in Hanning and Rosand 1-15.
- Guidi Jose, *De l'Amour courtois à l'amour sacré. La Condition de la femme dans l'oeuvre de Baldassar Castiglione*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés mysogynes et aspirations nouvelles*, a c. di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 9-80.
- , *Réformulations de l'idéologie aristocratique au XVI siècle: les différentes redactions et la fortune du Courtisan*, in *Réécritures*, 1, a c. di Jean Toscan et al., Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983, pp. 121-84.
- Hanning Robert e David Rosand (a c. di), *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, Yale UP, 1983.
- Heath Stephen, *Difference*, "Screen" 19.3 (1978), 51-112.
- Kelly-Gadol Joan, *Did Women have a Renaissance?* in *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, U of Chicago P, 1984, pp. 19-50.
- Kelso Ruth, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, U of Illinois P, 1956.
- Lacan Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tr. A. Sheridan, New York, Norton, 1977.
- MacLean Ian, *The Renaissance Notion of Woman: A Study of the Fortunes of Scholasticism and Medical Science*, in *European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge UP, 1980.
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen" 16.3 (1975), 6-18.
- Ossola Carlo, *Il libro del cortegiano: cornice e ritratto*, "Lettere italiane" 31 (1979), 517-33; ristampa in Carlo Ossola, *Dal Cortegiano all'uomo di mondo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 27-42.
- (a c. di), *La corte e il Cortegiano*, I, *La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Owens Craig, *The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism*, in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, a c. di Hal Foster, Washington, Bay P, 1983, pp. 57-82.

- Prosperi Adriano (a c. di), *La corte e il cortegiano*, II, *Un modello europeo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Saccaro Battisti Giuseppa, *La donna, le donne nel Cortegiano*, in Ossola, *La corte e il cortegiano* 219-49.
- Saccone Edoardo, *Trattato e ritratto: l'introduzione del Cortegiano*, "MLN" 93 (1978), 1-21.
- Speroni Sperone, *Il dialogo della cura familiare*, in *Trattati d'amore del '500*, a c. di M. Pozzi, Bari, Laterza, 1980.
- Stati S., *Il dialogo*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 12-17.
- Woodhouse J. R., *Baldesar Castiglione. A Reassessment of The Courtier*, Edimburgh, Edimburgh UP, 1978.
- Zancan Marina (a c. di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983.

## What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets

In the Judaeo-Christian tradition, the act of naming has always carried implications of power. To name is to master. Adam is given such power by God in the Book of Genesis when he is called upon to name and, thereby, control all the beasts and birds. In addition, Adam is given the authority to name his "helper": "She now is bone of my bone, and flesh of my flesh; she shall be called Women" (Gen. 2:23). The first man is also responsible for giving his wife a proper name *after* the Fall: "And the man called his wife Eve because she was the mother of all the living" (Gen. 3:20). Clearly, naming becomes a manner of ordering sexual relations in a patriarchal context, defining male/female roles in terms of masculine power and feminine subordination in a biologically predetermined fashion. Throughout the Old and New Testaments, we find that to *know* and *state* certain names is to be empowered, both as the bearer of the name and as the speaker of such a potent force. Moses, for one, is told to communicate God's name as "I am who am": name and being are one. Not incidentally, the Almighty is defined as The Word in St. John's Gospel. Within this Biblical context, a change in name is referential of a change in identity and function — a conversion in roles.<sup>1</sup> Like all signs, names indicate their referents: a new name speaks of a different self.

For women poets of the Italian Renaissance, self-naming raises issues of gender identity, social subordination, and intellectual mastery, involving self-awareness and self-evaluation, recognition of otherness, and empowerment. Moreover, like all sixteenth-century literature, women's poetry must confront the hegemony of literary tradition, both vernacular and classical, a tradition which is overwhelmingly male-authored and male-oriented. In the cases of Gaspara Stampa, Tullia D'Aragona, and Veronica Franco, the male presence is formidable in their art and lives. D'Aragona and Franco were both *cortegiane oneste*, economically and socially dependent on the goodwill of their male clients and acquaintances; if not a courtesan, Stampa was certainly an "irregolare," as Eugenio Donadoni perceptively defined her. These women poets

---

<sup>1</sup> For example, Jacob becomes Israel; Simon, Peter; Saul, Paul. In these cases, the new name indicates not only a new spiritual identity but also a new relationship between man and God and, by extension, man and society. There are no major conversions of women leading to a name change; even the heathen Ruth retains her name, although she changes religious and national affiliations. In the book of Ruth, Naomi declares that her name should be Mara, in reference to the bitterness of her life; however, that self-appointed name is never repeated in the text.



existed on the fringes of polite society, where they were accepted for their beauty and accomplishments rather than for their bloodlines or influence: a precarious position indeed, which distinguished them from other contemporary women writers who emerged from the aristocracy or affluent bourgeoisie.

Gaspara Stampa's *Rime* are composed in the best Petrarchan tradition of the '500, initiating with a prefatory sonnet, opening into an unfolding love story, accompanied by sonnets of religious contrition and correspondence poems directed to friends and authorities. In the Petrarchan-Bembian vein, her principal love interest provides a name rich in poetic possibilities. Collaltino of Collalto, Count of Treviso, seems destined for literary stardom; his eloquent name is an ideal masculine counterpart to Petrarca's Laura. Stampa transforms her beloved's name into *colle*, which extends into Parnassus and Helicon. The allegory thus obtained designates the love relationship as established by the poet: the beloved is a height to conquer, a sacred resting place, her inspiration, the home of the Muses. *Colli* is used to symbolize the Collalto estate, a setting which represents both amorous fulfillment and painful separation: it is a space that personifies the barriers separating the lovers (Bassanese 90). Like Laura, who is never actually named, Collaltino the beloved appears as an interlocutor called *conte* and *signore*; the first appellation clearly points to his social status and the class difference sundering lover and beloved; it is also an address Stampa employs when berating him or pleading her case. Like Laura, Collaltino is a silent and passive object, whose existence is known through his effects on the true subject, the addresser. Therefore, he is defined through designations and periphrases that reflect the poet's interpretation of his identity. Thus, *signore*, a complex epithet, takes on religious and social modulations in the *Rime*, where the beloved is, as I wrote on G. Stampa, "concurrently a master in the feudal sense, a gentleman, a superior being in the tradition of courtly literature, and a god. Occasionally, all these aspects unite" (90). Stampa's designations are also central to the creation of a lyric rapport predicated on gender. In many ways, the dominance of Petrarchism forced women to confront their gender, often in a self-conscious fashion. According to Teresa de Lauretis, "gender constructs a relation between one entity and other entities, which are previously constituted as a class, and that relation is one of belonging" (4). As a poet, Stampa wishes to belong to the accepted canon, a canon that automatically defines her (a woman) as a literary object, not a speaking subject.

Being a poet, Gaspara Stampa can only be a subject, one conditioned to consider her sex a lyric object. In this situation, she constructs a literary identity within the canon, but cognizant of her difference. Self-naming is part of this auto-creation. In her *canzoniere*, Stampa gives birth to Anassilla, a name derived from the Latin toponym (Anaxum) for the Piave River, which flows through the Collalto estate in the Marche Trevigiane.<sup>2</sup> The name is crafted to define the

<sup>2</sup> It is likely that this name was adopted by Stampa when she joined a literary academy, possibly the

relationship of lover and beloved. The female subject is identified with an object possessed by the beloved *signore*, in the character of a feudal lord who can dispose of all his properties with impunity. Quite simply, Stampa defines her persona as inferior, subservient, and dependent. Such self-representation is in keeping with both the characteristics of the conventional lover and the image of femininity fostered by the Petrarchan canon: both are projections of a male imagination. As Anassilla, Stampa projects class distinction as an adjunct to her innate submissiveness: socially as a woman and poetically as a lover in the courtly tradition. Her inferiority posits his superiority, understood in poetic terms (he is the cherished unattainable beloved), in sexual terms (he is male; she female), and in real social terms (he is an aristocrat; she his woman). The opening quatrain from a sonnet addressed to the Piave metaphorically synthesizes the situation and Stampa's subtle subversion:

Fiume, che dal mio nome nome prendi,  
e bagni i piedi a l'alto colle e vago  
ove nacque il famoso ed alto fago,  
de le cui fronde alto disio m'accendi

(CXXIX)

The sonnet's lexical choices typify Stampa's themes. Like the river,<sup>3</sup> she is at her beloved's feet while he exceeds her in status and worth. The natural setting includes an "alto colle" (Collalto) and the tree (a branch of the family tree?), emblem of the beloved, which is equally "alto." Nevertheless, she too is directed upwards thanks to the quality of her passion, her "*alto disio*." The hammered repetition of the adjective "alto" concludes not on the height of either "colle" or "fago" but on the vigor of her love. Moreover, in a shrewd opening line, Stampa subverts the anticipated interpretation of the quatrain. It is not the river who names her, but she who names it ("che dal *mio* nome nome prendi"), if not in fact, in art. Through art and love, the subordinate female persona achieves dominance over the supposedly elevated object of her affections and verse. It is a reversal brought about by the powerful act of naming, which changes the character of the name's bearer. By extension, the poem itself, essentially a series of verbal namings, is an instrument of transformation.

The poems centering on Anassilla introduce themes common to both

Accademia dei Dubbiosi, that employed pastoral pseudonyms. Several sonnets carry this bucolic identity. In CCLXVII, Stampa defines her poetic persona an ardent "shepherdess," while her interlocutors are "shepherds."

<sup>3</sup> The association Anassilla-river/water is also meaningful in that it denotes the female force in nature. For theorist Cixous and others, "water is the feminine element *par excellence*, the closure of the mythical world which contains and reflects the comforting security of the mother's womb. It is within this space that Cixous's speaking subject is free to move from one subject position to another, or to merge oceanically with the world" (Moi 117).

Petrarca and Stampa: the passivity of the subject; the dominance of the beloved object; the ennobling character of love; the hardheartedness and distance of the love object, and the resulting pain and potential for death. These are dark poems and, not surprisingly, "Anassilla" phonically echoes "lassa," an interjection favored by Stampa. The love relationship depicted in these sonnets is antagonistic: her true faithful love is met with indifference and silence. Consequently, the noble Count emerges "perfido, ingrato in atto ed in favella" (CCI), whereas she rises from her pain as "dolce e soave . . . fidelissima Anassilla" (LXV), "misera Anassilla" (LXXXII), "l'infelice e fidissima Anassilla" (LXXXVI). Stampian love is based on negativity, just as her character is formed in inferiority. Nevertheless, it is through love that the subject discovers her profoundest identity, contemporaneously finding and losing herself in a state bordering on dissolution — a state the poem identifies with the figure of the classical Chimera and the nymph Echo.

In the Petrarchan/Neoplatonic code, love transforms. For Gaspara Stampa the resulting new identity is a classical metamorphosis. She becomes the Chimera, a mythic creature composed of lion, goat, and dragon. Having no single identity, or, for that matter, any material consistency, the lyric persona becomes a Platonic mirror for her *signore*, losing her selfhood to fuse with the beloved, only to be destroyed in his inability to reciprocate:

Signor, io so che 'n me non son più viva,  
e veggio omai ch'ancor in voi son morta,  
e l'alma, ch'io vi diedi non sopporta  
che stia più meco vostra voglia schiva.  
E questo pianto, che da me deriva,  
non so chi 'l mova per l'usata porta,  
né chi mova la mano e le sia scorta,  
quando avien che di voi talvolta scriva.  
Strano e fiero miracol veramente,  
che altri sia viva, e non sia viva, e pèra,  
e senta tutto e non senta niente;  
sì che può dirsi la mia forma vera,  
da chi ben mira a sì vario accidente,  
un'immagine d'Eco e di Chimera.

(CXXIV)

The loss of the self to Love is a standard theme in Neoplatonism, as first developed by Marsilio Ficino in the tract *De Amore*: "Simple Love is where the beloved does not love the lover. There the lover is completely dead. For [she] neither lives in [her]self . . . nor does [she] live in the beloved, since [she] is rejected by him" (Ficino 55). If the female subject is the literally self-effacing enamored nymph, the cruel and self-absorbed Narcissus is a substitute *Signore*. Just as Echo wasted away for love of the indifferent boy, so the Stampian lover



dissipates, retaining only a voice that cannot speak on her own account. The Greek myth is the progenitor of the Petrarchan love story, "echoing" as it does the master's representation of frustration, denial, and disintegration. The choice of Echo as a lyric alter-ego is symptomatic, for the nymph can only repeat the words of others, just as Stampa's poetry is a repetition of other poets' words, all of which, in turn, reverberate with centuries of tradition.

Thus, the myth of Echo's love for Narcissus functions as a dual metaphor. In the *Rime* it is an analogue for the Stampian love story but, in the context of all sixteenth-century Petrarchism, it is an allegory of the consequences of institutionalized imitation. Stampa's Echo parrots Petrarca's Narcissus in a never-ending repetition. Nor does it stop there: all female poets of the *Cinquecento* had to confront the Master and his numerous disciples, echoes of echoes, repeating sounds, syllables, words, images, lines, even entire poems. The question of imitation, whether slavish or creative, binds women to a male idiom and a male point-of-view against which they are required to match their own words and judge their worthiness. In short, to qualify as a poet, they must resemble the male prototype. But, being women, loyalty to the canon can translate into the submersion of their individual voice and gender difference into a masculine universe. The Petrarchan model does violence to the female identity, by condemning it to the silence and inertia of Laura's state, to the point of masking her name (personhood) in the poetic text through a series of metaphorical word games. Petrarca is well aware of the power of speaking or writing proper names, as are his disciples. Thus, when women become *petrarchisti*, both the female object and subject enter a linguistic condition described by Jacques Derrida:

To name, to give names that it will on occasion be forbidden to pronounce, such is the originary violence of language which consists in inscribing within a difference, in classifying, in suspending the vocative absolute. To think the unique *within* the system, to inscribe it there, such is the gesture of the arche-writing: arche-violence, loss of the proper, of absolute proximity, of self-presence. (112)

Restricted to the canon, the female subject risks depersonalization. In fact, extremes are encountered in which the desire to produce a faithful copy of the *exemplum* leads to the production of a carbon copy in which no originality is required. In an article aptly titled "Narciso ed Eco," Luciana Borsetto offers a series of poems by Vittoria Colonna and Chiara Matraini that are actually montages of Petrarchan lines. To all practical intent, these poets are moving the literary furniture, as in these lines from a work by Matraini cited by Borsetto:

Occhi miei oscurato è il vostro sole,	[Petrarca, <i>Canzoniere</i> CCLXXV, 1]
Così l'alta mia luce è a me sparita	[CCCXXVII, 6]
E per quel che ne sperì, è al Ciel salita,	[XCI, 3]

Ma miracol non è, da tal si vuole. [CCVII, 42]

Passò com'una stella, che in ciel vole, [CCXXXIII, 13]

Nell'età sua più bella, e più fiorita. [CCLXXVII, 11]

Ahi dispietata morte, ahì crudel vita [CCCXXIV, 5]

Via men d'ogni sventura altra mi duole [CCLXVII, 11]

Rimasta senza 'l lume, ch'amai tanto, [CCXCII, 10]

Vomene in guisa d'oro, senza luce [XVIII, 7]

Che non sa dove vada, e pur si parte.

Così il mio cantar converso in pianto.

O' mia forte ventura a che m'adduce [CCVII, 73]

Veder l'alte speranze a terra sparte. [CCCXXI, 46]<sup>4</sup>

As Borsetto notes, "È il Petrarca a fornire totalmente la storia e il linguaggio per dirla: *langue* e, insieme, *parole*. I sonetti citati sono costruiti come copie sostitutive di tale storia. La loro diversità è data dalla loro diversa collocazione all'interno dei rispettivi *canzonieri*. Al di fuori sono intercambiabili" (194). The critic then concludes: "l'una e l'altra si sono rovesciate sulla medesima superficie del linguaggio poetico del Petrarca; confuse letteralmente con lui, sono diventate lui" (195). In these extreme expressions of adherence to the standard, Echo is doomed to the eternal repetition of Narcissus' words. Yet, even within the limits of imitation, a feminine identity can emerge.

Operating what critic Thomas Greene terms "heuristic" imitations that "come to us advertising their derivation from the subtexts they carry with them, but having done that, they proceed to *distance themselves* from the subtexts and force us to recognize the poetic distance traversed" (40), Gaspara Stampa and her fellow *petrarchista* Tullia D'Aragona speak to the issue of a feminine voice in their poetry by alluding to another Greek myth, as related by Ovid in the *Metamorphoses*: the tale of Procne and Philomela. The association suggested is one of shared pain and the need to express it in song, whether it be the bird song of the transformed sisters or the lyric song of poetry. The myth's action centers on the female loss of speech. Philomela's tongue is cut off by her rapist brother-in-law so she cannot speak the truth, whereas Procne is silenced when "Grief closed her lips, held back the words that stormed / to speak her anger" against her incestuously adulterous husband.<sup>5</sup> Several points are noteworthy: it is the

<sup>4</sup> See Borsetto 190-94 for a discussion of these composite sonnets as well as other similar works by Vittoria Colonna. The sonnet cited is "Occhi miei oscurato è il vostro sole," from the 1597 Moretti edition of Matraini's *Rime e lettere*.

<sup>5</sup> Ovid 180. In "The Wasteland," T. S. Eliot uses Philomela as an emblem of the pain needed to compose poetry. In the *Terze rime*, Veronica Franco also employs this myth to describe the ties binding pain and art: "Piansero fin le tigri del mio pianto / E del martir, che m'ancide, e m'accora; / E

dominant male who does violence against the defenseless Philomela's body and speech while it is the creative sisters who find means of communicating their message and their rage at having their trust betrayed: the mute girl "speaks" her story in woven pictures while Procne feeds her infant son to his father — both sewing and cooking are domestic acts, in keeping with social expectations of feminine behavior. It is through metamorphosis that the sisters, now a nightingale and a swallow, find their voices. Significantly, they also lose their humanity and womanhood. It might well be asked if it is necessary to lose one's femaleness to be a poet, as suggested by the consistent employment of this myth by women *petrarchisti*, or if the transformation into songbirds is actually a subtle indication of superiority within gender difference. After all, the nightingale may be Petrarca's spiritual companion in compositions like the famous "Quel rosignuol che sì soave piagne" (CCCXI) or a backdrop to the beauty of spring when birdsong ("e garrir Progne, e pianger Filomena" (CCCX, 3) fills the air, but the myth is clearly concerned with feminine pain, silence, revenge, and transcendence in a male-dominated universe. Procne and Philomela are symbols of the laboriously achieved but transforming character of female poetry.

In her formulation of the feminist theory of *écriture féminine*, Hélène Cixous suggests that "Woman must write her self: must write about women and bring women into writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies. . . . Woman must put herself into the text — as into the world and into history — by her own movement."<sup>6</sup> The manipulation of available metaphors such as those of Eco and Philomena provide an opportunity to bring one's female experience into the poetic text while retaining approbation as *petrarchisti*. But in the codified world of Renaissance prosody and morality, women had few such occasions to create themselves and formulate a separate voice. The literary code of love was clearly gender differentiated: the male lover and the female beloved. To alter the roles — or the rules — was to subvert conventional models of speech and behavior. As shown in Castiglione's *Libro del cortegiano* and other tracts, women were expected to abide by canons of propriety that stressed *onestà* and decorum, with emphasis on modesty and chastity. Therefore, women poets could not actively seek the fame that had so appealed to their lyric Master. To engage in active self-praise and self-affirmation went contrary to acceptable female conduct. Indirection was a plausible solution to the dilemma: Gaspara Stampa, for one, molds her poetry so that her humility and fidelity illuminate her. Tullia D'Aragona's strategy is to manipulate her

Progne, e Filomena il triste canto / Accompagnarò de le mie parole / Facendomi tenor di e notte intanto" (III).

<sup>6</sup> In Jones 85. The book is an excellent study of modern French feminist theory, deriving from the works of Derrida and Lacan, but based on the belief in gender differences. Also see Moi for further, more extensive, discussion of Cixous, Irigaray, and Kristeva.



male correspondents into singing her praises.

D'Aragona's *Rime* are structured so that the poet's own words are situated alongside a series of laudatory sonnets in her honor. Thus, while she remains modest and self-deprecating — that is to say, feminine — her male associates actively create the vision of a perfect woman, a great mind, and an exceptional poet. Tullia D'Aragona does not name herself but allows others to do so: her volume of poetry is actually titled *Rime della Signora Tullia d'Aragona et di diversi a lei* (1547). It is significant that all these "others" happen to be men of some repute: males consistently qualify as proper authorities. The superiority/inferiority axis is not constructed from a natural duality as required by the Petrarchan experience of love but emerges from gender and artistic differences. At no time does D'Aragona equate herself to the men she sings but she does bask in their praise—modestly. At one and the same time, the poet manages to be both humble and self-affirming. While self-effacing in her own compositions, her name appears clearly in the very first male-authored sonnet of her *Rime*, which sings of an "alma gentil d'alti pensieri amica" and concludes "la sua stirpe è **Aragon: Tullia** il suo nome." Both first and last names are printed in boldface, lest the reader be tempted to overlook them.<sup>7</sup> The unusual use of character format as well as the reversal of standard word order in the woman's name functions as both signifier and signified in the visual and semantic power of its placement. She is unmistakably indicated as the subject (capitalized) of the sonnet: her name quite literally stands out from the page to meet the reader's gaze. Moreover, she is first known by surname: a most noble one, connected to the Spanish royal family: the illegitimate daughter of a courtesan, Tullia always employed the name of Aragona in honor of her father (?), a cardinal. Within the poem, the aristocratic cognomen is used to set up the actual lyric subject, not the Aragon family, but one of its offspring, Tullia. The colon merely reinforces (with its syntactic pause) the importance of the name to be pronounced.

The woman clearly named as "Aragon: Tullia" is then apostrophized as: "donna che sete in terra il primo oggetto / a l'anime amorose e ai gentil cori" (Muzio 2); "anima bella" (3); "Diva . . . che del ben del ciel l'alme innamora" (7); "Spirto gentile in cui . . . fiammeggia il sol de la bontà superna" (11); "o beata alma, angelica armonia" (12); "sola fra tutte l'altre non che prima" (Varchi 32); "onore" "di Diana e de le Muse" (37); and so on for a total of sixty seven sonnets written by such luminaries as Girolamo Muzio, Benedetto Varchi, Ippolito d'è Medici, and Filoppo Strozzi.<sup>8</sup> Ercole Bentivoglio sums up the

<sup>7</sup> This is poem 1 of 30 by Girolamo Muzio (contained in the *Rime*); he also helped edit D'Aragona's book. Muzio, an important man of letters of the time, was better known as Giustinopolitano. He and the courtesan had been lovers for many years and always maintained an affectionate friendship.

<sup>8</sup> There are actually more poems by "diversi" than by D'Aragona herself, though it is "her" book: actually the weight of the male panegyrics simply reinforces the importance and quality of the author, thereby serving D'Aragona's purposes.

purpose of such ardent praise in a sonnet addressed to the Daughters of the Sun, metamorphosed into poplar trees:

priego il ciel, che s'ì v'esalti e v'ami,  
 ch'eterno sia con voi sempre il bel nome  
 di **Tullia** scritto in tutti i tronchi vostri. (46)

The allusion is clear: the courtesan has been placed in company of the daughters of Phoebus Apollo, the god of art — her name claimed by the eternal fame of myth. As for D'Aragona's self-appraisal, she presents the customary version of women as a second-rate poets and second-class humans, reinforcing the demure posture inherent in the Petrarchan code by stressing her sex. To Duke Cosimo d'È Medici, she writes: "Né vi dispiaccia, ch'el mio oscuro e vile / cantar, cerchi talor d'acquistar fama / a voi più ch'altro chiaro, e più gentile" (IV). Her standard gesture is one of humility and supplication, requesting aid from those "better" than herself in status, accomplishment, or fame. Bembo is petitioned for artistic enlightenment; Varchi for guidance in achieving wisdom and style, "perché manch'io sotto l'aspre some" (XXVIII). When necessary, D'Aragona plays the weak-minded, ungifted female who requires a strong man's literary shoulder. Well-aware of the power of art to immortalize, she begs her Varchi: "la penna vostra almen, levi il mio nome / fuor degli artigli d'importuna morte" (XXVIII). Similar requests are sprinkled throughout the *Rime*. With her editorial strategy of presenting multiple views of the same subject — herself — D'Aragona creates lyric tension and manipulates the canon, appearing concurrently as the anonymous Petrarchan poet (a subject) and the named object (the Petrarchan lady) of male discourse. By mimicry of the Petrarchan model, she quietly disrupts its intents.

Within the confines of imitative prosody, Tullia D'Aragona discovered the path of indirection to validate herself and her art. She is named but retains the proper attributes of a Petrarchan lady; modestly, she allows others to enthrone her, making her superiority credible by feigning inferiority. Veronica Franco adopts a similar strategy but a dissimilar tone. In the *Terze rime*, this Venetian courtesan of the late sixteenth century openly rejects conventional and poetic wisdom that insists on feminine chastity, thus distancing herself from formulaic behavioral patterns, preferring to create an identity founded on her accessible beauty and intelligence. But Franco's persona is neither whorish or immoral: she is a goddess.<sup>9</sup> Like D'Aragona, she allows a male voice to elevate her to the

---

<sup>9</sup> Adler posits a "human" Veronica, in search of equality "in terms of her own self-image, debunking the ambiguous and paradoxical Petrarchan hierarchy of inequality whereby the beloved lady is both on a pedestal and yet a passive, powerless figment of the poet's imagination" (216). I would propose that this demonstration of equality is tantamount to a declaration of superiority. Adler's definition of Franco as a lyric "dissident" is apt.

heavens rather than doing so herself *within* the body of her own collection, the *Terze rime*.

Franco's *capitoli* present two voices: one male, possibly belonging to the patrician Marco Venier, and the other female, Franco's own. With clever manipulation, the woman poet incites the male correspondent to sing her praises in the traditional role of the beloved. The woman emerging from the many pages of male-authored text incorporates the best of literary femininity through the *capitoli*'s pronounced intertextuality: she is unattainable and cruel like Laura; her beauty is fecund like Poliziano's Simonetta; she is wise and holds her lover's heart in her own like Leone Ebreo's Sophia. An extraordinary figure, the male-viewed "Veronica" is totally worthy of love but inaccessible to the suppliant: her splendid beauty illuminates, making her deserving of all praise and devotion from her servant. In the beloved's presence, the lover's soul "s'imparadisa." What Veronica is not is a second Beatrice: the male voice seeks a carnal paradise in her arms, not a spiritual one in her eyes, declaring "O che dolce mirar le membra ignude./ E più dolce languir in grembo a loro" (I). The lover compares his lady to Venus, although she is a devotee of Apollo and sister to the Muses. Notwithstanding this Olympian cross-pollination, Franco eagerly seizes the opportunity to travel in divine company. Having the option of declaring allegiance to either Apollo or Venus, she elects the latter as her patron while maintaining ties to the former:

E, s'a Febo sì grata mi tenete  
Per lo compor; ne l'opere amorose  
Grata a Venere più mi troverete,  
Che ne l'amor le mie voglie cortesi,  
Si studian d'esser caute, se non caste. (2)

Veronica's name lends itself to several wordgames which reinforce her uniqueness and individuality. It can easily be divided into two pregnant adjectives: "vero" and "unica." She is, for example, "Donna di vera, e unica beltade" (I). When the beautiful Veronica departs for a visit to Verona, the distressed lover elaborates in playfully rhetorical flourishes: "In vero una tu sei Verona bella,/ Poi che la mia Veronica gentile./ Con l'unica bellezza sua t'abbella" (XI). The apotheosis of the courtesan culminates in a celebrated verse: "Vera, unica al mondo eccelsa Dea" (VII). Nor is it accidental that the names *Veronica* and *Venere* correspond phonically to a degree: Venus is an ideal patron divinity for a beautiful professional of love whose hobby is poetry. As Jungian analyst Jean Bolen notes:

"Golden" was the most frequent epithet used by the Greeks to describe Aphrodite — it meant "beautiful" to the Greeks. . . . *gold/honey*, *gold/speech*, *gold/semen* are linguistically connected, symbolizing Aphrodite's deeper values of procreation and verbal



creation.

(Bolen 233)

Beauty, sensual love, and verbal creation signify Veronica Franco as much as they do the ancient goddess. Unlike the other "irregular" female poets of the Cinquecento, Franco felt no need to assume the chaste Petrarchan persona, being more than content to link her name with that of the deity of sexuality, fertility, and superhuman beauty, rather than with her saintly namesake who wiped the face of Christ.

In Shakespeare's *Romeo and Juliet*, the enamored girl declares that "a rose / By any other name would smell as sweet," inviting her beloved Romeo to "doff [his] name . . . for [his] name . . . is no part of [him]" (II, 2). But for Gaspara Stampa, Tullia D'Aragona, and Veronica Franco, the name represents the self: it is to be worn, not doffed. In their concern for self-exposure, they imitate the essence of their literary prototype, Francesco Petrarca. Thomas Greene writes:

One could argue that the fundamental subject of the *Canzoniere* is not so much or not only the psychology of the speaker as the *ontology* of his selfhood, the struggle to discern a self or compose a self which could stand as a fixed and knowable substance. (Greene 124)

Whether it is the self-demeaning Anassilla, the redundant Echo, the songbird Philomela, the falsely modest Aragon: Tullia, or the "ver'unica Veronica," the name sought by all is that belonging to the true lyric subject: poet.

*University of Massachusetts, Boston*

### Works Cited

- Adler, Sara Maria. "Veronica Franco's Petrarchan *Terze rime*: Subverting the Master's Plan." *Italica* 65 (1988): 213-33.
- Bassanese, Fiora A. *Gaspara Stampa*. Boston: G. K. Hall/Twayne, 1982.
- Bolen, Jean Shinoda. *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*. New York: Harper, 1985.
- Borsetto, Luciana. "Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti." In *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Ed. Marina Zancan. Venezia: Marsilio, 1983. 171-233.
- D'Aragona, Tullia. *Le rime di Tullia Di Aragona*. Ed. Enrico Celani. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1969. (Rpt. of 1891.)
- DeLauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Tr. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

- Donadoni, Eugenio. *Gaspara Stampa*. Messina: Principato, 1919.
- Ficino, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Tr. Sears Jayne. Dallas: Spring Publications, 1985.
- Franco, Veronica. *Terze rime e sonetti*. Ed. Gilberto Beccari. Lanciano: Carabba, 1912.
- Greene, Thomas. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Jones, Anne Rosalind. "Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine." In *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene and Coppelia Kahn. New York: Methuen, 1985. 80-112.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- New Catholic Edition of the Holy Bible*. New York: Catholic Publishing, 1954.
- Ovid. *The Metamorphoses*. Tr. Horace Gregory. New York: Viking, 1958.
- Petrarca, Francesco. *Il canzoniere*. Milano: BUR, 1954.
- Stampa, Gaspara. *Rime*. Milano: Rizzoli, 1954.

## That Elusive Object of Desire: Angelica in the *Orlando furioso*

I. Mischievously darting through the first half of the *Orlando furioso* is the alluring figure of the exotic oriental princess, Angelica.<sup>1</sup> Inexplicably blonde and supremely beautiful, she inspires pursuit and thus sets off the narrative mechanisms of movement and errancy that structure Ariosto's poem (see Parker). Angelica's repeated escapes from knights who dream of possessing her interrupt the linear progress of specific narrative threads and propel the *Furioso*'s centrifugal, straying story lines outward into the busy "tapestry" the poem becomes. Her role as the object of the affections of so many knights, including those of the love-mad Orlando of the poem's title, has led many readers to assign Angelica a nearly allegorical status as the symbol of all vain desires. Other commentators, from Ariosto's day to our own, have equated Angelica instead with womanhood, as did Benedetto Croce when he characterized her as "la donna che simboleggia la Donna," or Antonio Baldini, who claimed, "non c'è donna più donna che lei."<sup>2</sup> Still largely unexplored, however, are the relations between the notions of womanhood and desire in the poem, and the ties between these two conceptions and Ariosto's presentations of selfhood and difference. Angelica's function in a text from which she virtually disappears at its midpoint and crisis thus escapes readers nearly as efficiently as she herself eludes her relentless pursuers.

Whether or not Ariosto intended Angelica as a figure for womanhood, the matter of gender difference and of the roles men and women ought to assume in Italian society was an explicit one among his contemporaries. The sixteenth century, according to a standard view, was a moment of unprecedented social freedom for women. Proponents of this characterization of the age point to the humanist liberalization of feminine education, the activity of a number of women poets, and the prominence of the Gonzaga and Este women in Italy's

---

<sup>1</sup> At times described as a native of Cathay, or China, but in other moments depicted as wishing to return to her home in India, Angelica is best described as vaguely oriental, that is, simply exotic and foreign to the Christian knights of Europe.

<sup>2</sup> Cited in Fantuzzi-Guarrasi. These readings perhaps take oblique suggestion from Rajna's observation that Angelica is "the soul" of Boiardo's (but not Ariosto's) poem: "Costei presso il Boiardo è l'anima del poema; tutte le altre sono *donne*, essa sola è *la donna*" (43). Even Ariosto's near contemporary Ruscelli, however, saw Angelica as a positive symbol of womanhood. See his commentary to Canto I. For Ruscelli's other observations on "le vere donne," see the introductions and annotations to Cantos IX, XXI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXVII, XLIII.



courtly society to substantiate their argument (Burckhardt; Crane). The courtly and middle classes of the fifteenth and sixteenth centuries, however, also standardized roles for women that relegated all of their newly granted skills to an auxiliary sphere. Early modern women, like those of later centuries for whom they provided a general and explicit model, were expected to learn for the essentially decorative purpose of reflecting, appreciating, and enhancing the superior skills of men. This logic of feminine reflexivity in relation to a standard male subject took expression in a large body of widely distributed writings on women's education, their household duties, their beauty, and their spiritual status vis-à-vis men. Taken as a group, the most argumentative examples in this tradition constitute Italy's *querelle des femmes* (Kelso; Kelly).

Ariosto directly imports several of these discourses into the text of the *Orlando furioso*, thus signaling his own interest in the contemporary debates that sought to codify male and female behavior. As I have argued elsewhere, Ariosto's engagement of the *querelle des femmes* in the *Furioso* indicates a profound scepticism regarding the rigid logical structure of these debates. Ariosto responds to the opposed terms of the *querelle* by consistently blurring their boundaries. In the *Orlando furioso*, Rinaldo's advocacy of free love (Canto IV) appears extreme by the moral standards of the characters involved; Rodomonte's diatribe against women (Canto XXVIII) is turned against him by his own display of inconstancy (Canto XXIX); and Marfisa shows that women are not necessarily more fair than men when she institutes the merciless subjugation of men in Marganorre's formerly misogynist state (Canto XXXVII). Most explicitly, Bradamante's speech when she is faced with the prospect of competing in a beauty contest at Tristan's castle after she has already proven her valor as a knight questions the adequacy of a simple gender opposition to describe a single personality (Canto XXXII).

Most of the treatises and dialogues of Italy's *querelle des femmes* rest upon a logical structure of polar oppositions (derived from both Aristotle and Plato). The *Orlando furioso* dismantles the validity of these oppositions with regard not only to the masculine/feminine dichotomy but also when confronting other simple dualisms (friend/enemy, sane/insane, Christian/pagan) that stand as conventions in the poem's fictional, chivalric world. Angelica, I will argue, constitutes another type of response to the polarized terms of the *querelle des femmes*. Her early appearances in the poem cast her as a signifier of pure, and thus impossible, sexual alterity. Moreover, Orlando's case suggests that belief in this pure otherness is perhaps the most destructive force within the narrative of the poem. For most of the *Furioso*, Angelica functions less as a real character than as an abstract value, an endpoint for the desirous gazes of the poem's male knights.<sup>3</sup> This simulacrum of a character disappears from the poem when,

---

<sup>3</sup> My claims about Angelica's flatness as a character should not be taken to mean, however, that her role in the poem is minor, nor that she has not been an influential literary (and social) model for

breaking Orlando's circular, self-seeking gaze, she acts as an autonomous, desiring subject in her own right. Having perfectly embodied up to this point the binary opposite to man posited in *querelle* writings, Angelica exposes the *querelle*'s version of Woman as an illusory reference point for male desire and self-definition. What is more, when she reveals herself to be, *like* the knights who pursue her, a desiring subject but *distinct* from them in what she desires, the absolute oppositions that sustain her existence as an ideal can no longer hold; and she falls out of the narrative.

The opening canto of the *Orlando furioso* establishes Angelica as a major, controlling figure in the narrative movement of the poem. So marked is her presence in octave after octave of this first canto that Atilio Momigliano referred to it as "Angelica's canto" (58). Her name is introduced in octave 5, where we learn (if we do not already know it from Boiardo's poem, which the *Furioso* purports to continue) that she is the object of Orlando's love. The narrator observes that Orlando, "per lei / in India, in Media, in Tartaria lasciato / avea infiniti et immortal trofei" (I, 5.2-4; "for her sake had left behind infinite and immortal monuments in India, Media and Tartary").<sup>4</sup> Angelica's role is thus both traditional within the romance genre and ideal according to elaborate Renaissance standards like those of Castiglione's Cesare Gonzaga: she inspires the great, historical (*immortal*) deeds of a man (Castiglione III, 52). Orlando has left these distant lands, and his exotic quest for personal glory, however, and has returned to France to serve his king, Carlo Magno, in a Christian war against the pagan kings, Marsilio and Agramante. Apparently his captive, Angelica accompanies Orlando back to the West.

Her appearance at the Christian camp arouses immediate disorder:

Nata pochi dì inanzi era una gara  
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo:  
che ambi avean per la bellezza rara  
d'amoroso disio l'animo caldo. (I, 8.1-4)

(A few days before, a contest had been born between the Count Orlando and his cousin Rinaldo; for both of their hearts were warm with amorous desire for the rare beauty.)

Carlo, who requires the full attention of his knights for their impending battle, removes Angelica from the midst of the two rivals and promises her as a prize to the one who best performs in the day's military clashes. But Angelica, silent and elusive, escapes from captivity and embarks on a pattern of action that comes to be her signature in the poem: withdrawal in flight.<sup>5</sup> So central to her character is

femininity. On the contrary, Angelica's apparent shallowness as well as her desirability, deceit, and inaccessibility are alive and well as feminine models, most evidently in advertising, television, and the cinema.

<sup>4</sup> All citations to the *Furioso* refer to the Bigi edition. Translations are mine.

<sup>5</sup> Santoro reads Angelica's repeated flights from pursuant knights as a protest and as "il modo di

Angelica's habitual flight from danger that it is repeated three times in this first, symptomatic canto.

Just as important, her successive appearances in different locations as she flees from one danger to another are the occasions for the introductions of the male knights who appear in Canto I. Each of them makes his actual entrance and thus comes into being in the *Furioso* by confronting Angelica and registering his desire for her. Before the end of the octave that narrates her escape from Namò's pavilion, where Carlo had ensconced her for safe keeping, the fleeing Angelica happens upon another knight: "entrò in un bosco, e ne la stretta via / rincontrò un cavallier ch'a piè venia" (I, 10.7-8; "she entered a wood, and on a narrow path encountered a knight who was approaching on foot"). Angelica sizes up the figure running toward her and verifies his knightly station in a rapid indexing of the accoutrements of his vocation: *corazza, elmo, spada, scudo*. Her instantaneous reaction is described as a move of instinctive self-preservation:

timida pastorella mai sì presta  
non volse piede inanzi a serpe crudo,  
come Angelica tosto il freno torse,  
che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse. (I, 11.4-8)

(A timid shepherdess never turned her foot so fast, upon encountering a cruel snake, as Angelica pulled back the reins when she noticed the warrior who was approaching on foot.)

Then narrator identifies the knight and explains his haste: he is the son of Amò (whom readers recognize as Rinaldo), the lord of Montalbano. His horse, Baiardo, has escaped him only moments before.

The gesture that finally brings Rinaldo into focus before the narrative leaves him behind and follows the retreating Angelica is the fixing of his gaze upon her:

Come alla donna egli drizzò lo sguardo,  
riconobbe, quantunque di lontano,  
l'angelico sembiante e quel bel volto  
ch'all'amorose reti il tenea involto. (I, 12.4-8)

(As soon as he directed his gaze upon the woman, he recognized, even from afar, the angelic appearance and that beautiful face, which kept him caught in the nets of love.)

Such moments of recognition are a *topos* of romance: the raising of a visor, the sighting of a familiar coat-of-arms, the receipt of a particular lady's scarf all characterize the chivalric world as one where signs are assumed to correspond

sottrarsi . . . alla egemonia maschile, ma che, nello stesso tempo, rappresenta anche metaforicamente il ripudio di una realtà segnata dalla violenza e dalla pazzia" (64). This suggestion implies both a political depth and a development of character in Angelica that I believe are overstated.



reliably with meanings and where, because of this clarity, actions may be performed and deciphered in accordance with pure values (Boklund). The *Furioso* regularly upsets this secure pattern of signification and foregrounds the difficulties of interpreting a complex, nuanced reality. Where Angelica is concerned, gazes play a specific role in the narrative: they activate desire and allow the gazer to posit himself as opposite and missing complement to her femininity. Ariosto leaves Rinaldo with his eyes raised to Angelica's face and, following Angelica, continues his narrative.

A mere eight lines later, Angelica stumbles upon another knight, identified as Ferraù. Ferraù is tired from recent battle and, moved by a great desire for drink and rest, has stopped at a river (I, 14). In her fright from her last encounter, Angelica charges upon this peaceful scene screaming as loudly as she can. Ferraù is intent upon a search for his helmet, which has fallen into the river; but Angelica's cries bring him rapidly back to shore. Once again, the gaze surfaces in the text: "A quella voce salta in su la riva / il Saracino, e nel viso la guata" (I, 15.3-4; "The Saracen jumps to shore at that voice, and he looks into her face"). Ferraù recognizes Angelica, despite her unusual state of alarm, and rushes to her aid. This he does, the narrator intimates, because "n'avea forse / non men dei due cugini il petto caldo" (I, 16.1-2; "perhaps his heart was no less warm for her than those of the two cousins").

The duel that ensues between Rinaldo and Ferraù marks, in Eugenio Donato's view, the efficiency in the poem of a triangular structure of desire, which first appeared in the rivalry between Orlando and Rinaldo in octave 8 (Donato; Girard). Put simply, each contender for Angelica or any other object of desire, be it a sword, a helmet, or a woman, wants what he wants *because* it is desired by someone else. An object for which there are no competitors loses its appeal and is desired by no one, for desire must be mediated through others. The paradigm of mimetic desire, however, has substantial limitations for interpretation of the *Furioso*. It is gender-bound, for it functions only with the male characters. It does not account for the love of Bradamante for Ruggiero, even though she becomes jealous of Marfisa for a time. Nor does it find verification in the passions of Ginevra, Dalinda, Alcina, Olimpia, Isabella, Doralice, or Angelica herself.

Donato's systematization of desire in the *Orlando furioso* is not unusual, however, for its exclusive attention to Ariosto's male characters. No theories of "feminine" desire, as such, exist, except as mechanical details in theories of male subjectivity, which generally present themselves in any case not as male-oriented but as universally human (De Lauretis). The feminist critique of culture recognizes the radically different connotations society assigns to the male and female bodies and explores as a key feature of women's oppression the different positionalities of desire into which convention has cast the two sexes. Drawing on work in such diverse fields as anthropology, linguistics, philosophy, semiotics, political theory, and psychoanalysis, one project of feminist theory is

to study representations of desire, both masculine and feminine, in order to understand better just how the traditional psychic models of gender take visible form. Literary texts, because they so often thematize and enact desire, and because they are often in some sense rhetorical representations of social values, offer particularly suggestive perspectives on these matters.

Angelica's position in the criss-crossing fields of desire in the *Orlando furioso* depends in a substantial way on the mediation Donato describes. A more detailed picture of her special role as prize emerges, however, when we also consider a dynamic of desire that is not triangular but rather circular and specular. French psychoanalyst Jacques Lacan posits just such a pattern in the process of human self-differentiation that gives rise to individual subjectivity and gender identity (Lacan, *Four* 67-122, 203-15 and *Ecrits* 1-7, 281-91; Mitchell and Rose; Mykyta; Sullivan). From Lacan's description of the dynamics that structure desire come insights useful for interpreting Angelica's role in the *Furioso*, for Lacan's theory acknowledges the absence of feminine desire on which stories like that of Orlando are based.<sup>6</sup> Moreover, Lacan's recognition of the *social* origins of gender casts new light on all historical assertions about the feminine "essence," including those elaborated in sixteenth-century Italy.

II. According to Lacan, the subject's entry into the Symbolic order (the realm of language, rules, and social interaction) carries with it, by definition, a sense of privation. Lacan argues that in an infant's first human relationship, it perceives its mother as a continuation of itself and thus enjoys an illusion of self-sufficiency and plenitude. This dyadic relationship, however, is interrupted when the child experiences the mother's absence as the interdictions of a superior third party (Lacan's "phallic signifier" or "paternal metaphor"). The persistence of the dyad as an ideal to which the subject desires to return constitutes that psychic structure Lacan calls the Imaginary. At the same time, the child enters into what Lacan terms the mirror stage. This name refers to the moment of self-recognition in, and differentiation from, the image the child sees in the mirror. At once the child gains a coherent image of its own body and experiences that image as something outside of and different from its body. These two simultaneous moments of the mirror experience ground a fundamental split in the subject. The same process that allows the subject to appropriate itself as a unified whole also requires that this unified self can only be possessed as an image, a sign of the self.

The rupture intensifies when language becomes the necessary tool for communicating the child's needs and desires. In language acquisition the child enters a matrix of signs that exists prior to any individual subject. This entry

---

<sup>6</sup> Not by chance, Lacan pointed to medieval courtly love (such as that depicted in the *Furioso*) for early examples of the mystification of Woman that still operates today (Mitchell and Rose 48, 145, 156).

into sign use deepens the split between a dyadic, specular, idealized image of the self and a fragmented, overdetermined, contradictory self as defined by the discourse of others. These three events (the interruption of the perceived plenitude of the mother/child dyad, the splitting of the subject's self-image, and the entrance into the sign system of language) mark the subject's entry into the Symbolic and establish the dyadic constructions of the Imaginary *within* the Symbolic as sets of coded oppositions.

In Lacan's view, human beings are forever wanting; they constantly seek to restore the lost illusion of plenitude once enjoyed in the infant-mother relationship. This striving for some object that will restore plenitude necessarily includes also a sense that human fulfillment may lie beyond language: in God, the sublime, or romantic love. In a Symbolic order in which history and discourse have been officially male spheres, Woman is defined from a male perspective: as a universal symbol for lost plenitude and thus for the promise of renewed completeness. Woman, the ideal, is constructed in language (and thus in our historical world) as an absolute category: in her resemblance to that first, other being (usually the mother), she comes to symbolize the Other who may restore imagined completeness of being. But this return to a prelapsarian state prior to alienation in the matrix of other speaking beings is impossible. So, too, then is the "promise" of Woman. "Woman" as sign is ultimately the sign of the impossibility of full recuperation of alienated being. An irreconcilable opposition in itself, the traditional conception of "womanhood" is thus a thoroughly ambivalent one.<sup>7</sup>

Within this scheme the gaze, the act of looking upon a desired object, is a *space* in which a specular relation allows the subject to constitute its sense of "being there." The gazing subject enters a dialectic in which it annihilates the otherness of an other and absorbs the other into itself, positing the hoped-for return of plenitude.<sup>8</sup>

Angelica functions for each of her would-be seducers in the *Orlando furioso* as a figure of womanliness in relation to which they reaffirm their own beings as

---

<sup>7</sup> Only in myth is this contradiction reconcilable. Warner illustrates the humanly impossible, "whole" being of the Madonna, who is both mother and virgin. Woman, here as elsewhere in this discussion, must be recognized as distinct from real women. Woman is an ideal to which women are encouraged to conform and in which men are led to believe. A good modern example of the distinction and the contiguity of the two might be Marilyn Monroe as the myth of joyous, playful, sensual femininity in relation to Norma Jean Baker, the historical Marilyn Monroe and the actress who took her own life.

<sup>8</sup> See Lacan, "Of the Gaze as *Objet petit a*." See also Mykyta: "It is as a result of the illusion of perfect reciprocity between what is looked at and the subject looking, the illusion that since no thing stands between them, then nothing stands between them, that the seeing subject can imagine that it is contemplating itself as an undisturbed consciousness. Since seeing as an illusion of unmediated wholeness is possible only by avoiding . . . the source and possibility of vision . . . the gap that makes it possible, then seeing as part of the scopic drive can be . . . that which . . . eludes the evidence of a certain original disunity or lack" (53).



desiring subjects.<sup>9</sup> Like Baldessarre Castiglione's ideal courtly woman, Angelica functions as a vehicle through which images of the male self, as her missing complement, are reflected back for self-recognition and gratification. Moreover, the image returned to each desirous knight in this specular exchange posits the gazer's imagined possession of Angelica. At the same time as her alterity is recognized, possession of her is established as an attribute of the gazing subject.<sup>10</sup> Each knight desires a connection with and an appropriation of the other term in an ideal, human dyad.

While Rinaldo and Ferraù engage in a "crudel battaglia" over who will win her, Angelica again retreats from the scene of desire:

Or mentre l'un con l'altro si travaglia,  
bisogna al palafren che 'l passo studi;  
che quanto può menar de le calcagna,  
colei lo caccia al bosco e alla campagna. (I, 17.5-8)

(Now, while the one labors with the other, the palfrey must quicken its step, for the lady chases with him to the woods and the country as fast as her heels can make him go.)

In Lacan's structural scheme as well as in Ariosto's, the elements of escape and repetition are integral features. As the object of total mystification, Woman is always beyond comprehension, beyond the grasp. The movement toward appropriation of the feminine is therefore doomed to continuous repetition.

The two knights, upon noticing Angelica's absence, agree to a truce that prompts the narrator's ironic exclamation on their improbable courtesy, "Oh gran bontà de' cavallicieri antiqui!" (I, 22.1; "Oh great goodness of the knights of old!"). They join forces to track their lost prize until, upon reaching a crossroads, their paths (and Ariosto's narrative design) divide them for separate adventures. At octave 32 Ariosto leaves off telling of these two knights and picks up the narrative thread of Angelica, still in flight.

For the next nineteen lines the poem evokes the terror of Angelica's directionless escape:

Ma seguitiamo Angelica che fugga.

---

<sup>9</sup> See Mykyta: "it is by seeing the woman as an object that does not speak or look that the man can believe he is approaching her when what he approaches is only the cause of his desire (for her). . . . The sexual triumph of the male passes through the eye, through the contemplation of the woman. Seeing the woman ensures the satisfaction of wanting to be seen, of having one's desire recognized. . . . Woman is represented as subject and desired as object in order to efface the gaze of the Other, the gaze that would destroy the illusion of reciprocity and one-ness that the process of seeing usually supports" (54).

<sup>10</sup> See Weber: "If the unconscious means anything whatsoever, it is that the relation of self and others, inner and outer, cannot be grasped as an interval between polar opposites but rather as an irreducible dislocation of the subject in which the other inhabits the self as its condition of possibility" (32).

Fugge tra selve spaventose e scure  
 per lochi inabitati, ermi e selvaggi.  
 Il mover de le frondi e di verzure,  
 che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,  
 fatto le avea con subite paure  
 trovar di qua di là strani viaggi,  
 ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle  
 temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta o damma o capriuola,  
 che tra le fronde del natio boschetto  
 alla madre veduta abbia la gola  
 stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto  
 di selva in selva dal crudel s'invola,  
 e di paura triema e di sospetto;  
 ad ogni sterpo che passando tocca,  
 esser si crede all'empia fiera in bocca.

Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno  
 s'andò aggirando, e non sapeva dove. (I, 32.8-35.2)

(But let us follow Angelica, who is fleeing. She flees through frightful and dark woods, through places deserted, solitary, and wild. The movement of the elms, the beeches, and the rowans that she hears had made her pick strange trails here and there from sudden fears; for at every shadow seen in hill or valley, she feared she had Rinaldo at her back. Just as the child or the fawn or the roe deer that, among the fronds of its native woods, has seen its mother's throat crushed by the leopard or seen her sides or chest torn open, takes flight from one wood to another away from the wicked one, and trembles in fear and distrust at every twig it touches passing, and believes it has arrived in the mouth of the pitiless beast. That day and night and half of the next day, she kept circling, and she knew not where.)

With this assumption of Angelica's perspective as she runs, frightened, through unmarked forest, Ariosto shifts the tone and changes the stakes in an otherwise mischievous series of evasions (see Chiappelli). The imagery of octave 34, as distinct from that of the preceding lines, is not playful but archetypally terrifying; it creates an impression of violence and paranoia that dispels the smiles evoked by cardboard knights clashing over missing spoils.

The *locus amoenus* where Angelica finally stops to rest is, as Peter De Sa Wiggins notes, void of light and it therefore shields Angelica from not only the eye of the sun, but from all eyes (171). Here she falls asleep in peaceful darkness. Soon, though, she is awakened by the heavy footsteps of yet another knight in armor. From her sanctuary in the darkness, Angelica is now able to look upon her possible enemy while remaining herself unseen. This perspective, which she will assume again later in the poem, affords her the privilege of viewing herself through the projected gazes of those who, desiring her, efface her

desire and thus her own perspective and gaze.

The knight, Sacripante, sits down by a stream and begins to lament that by now Angelica must have been claimed by someone else:

Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,  
e ch'altri a còrre il frutto è andato prima?  
a pena avuto io n'ho parole e sguardi,  
et altri n'ha tutta la spoglia opima. (I, 42.3-6)

(What am I to do, since I've arrived late and someone else has gone and gathered the fruit before me? I barely got words and glances, and someone else got all the royal spoils.)

Sacripante's rendition of Catullus's metaphor (Catullus LXII, 39-47, "Ut flos in saeptis secretus . . .") compares the virgin maiden to a rose, which loses all its beauty and value once it is plucked from the stem (I, 42-43).<sup>11</sup> These octaves are usually glossed for their harmony or for the psychological depth of Ariosto's recognition that beauty and love are vulnerable to the violence of passion (Bigi 115; Momigliano 56). Such readings ought to be shaken back to attention, however, by a polite cough from Angelica, hiding in the thicket. Ariosto has expressly set Sacripante's figure and his monologue within the frame of Angelica's peering eyes. It is from the *woman's* perspective that the scene is cast. As the literature of the *querelle des femmes* suggests, it is not likely that sixteenth-century women missed entirely the offensive nature of conventional comparison's of their bodies with perishable goods, however lyrical (Kelly). Angelica's presence on this scene, after the terror of her two-day flight from characters like Sacripante, provides a viewpoint from which not only the incongruity but also the cruel self-absorption of the knights' chase games becomes immediately evident.

Angelica, however, understands her role in the drama of courtly love, and she manipulates it with ease. The narrator remarks, perhaps with disappointment, that Angelica has no pity for this knight; she has heard his cries before (in the *Orlando innamorato* I, xi). But she must get back home somehow, and her recent attempts to foil the desires of so many knights have proven the impracticality of her taking off on her own again. The narrator describes Angelica's disinterest in Sacripante's charms as "sdegno" (disdain) and "inganno" (deceit). His own identification with frustrated lovers, however, may account for this sudden lack of sympathy for a character he described only sixteen octaves

<sup>11</sup> Sacripante, of course, exemplifies perfectly the subject of mediated desire to which Donato's reading refers. He also recalls Lacan's description of envy: "Everyone knows that envy is usually aroused by the possession of goods which would be of no use to the person who is envious of them, and about the nature of which he does not have the least idea. Such is true envy — the envy that makes the subject pale before the image of a completeness closed upon itself, before the idea that the *petit a*, [for *autre*] from which he is hanging, may be for another the possession that gives satisfaction, *Befriedigung*" (Four 116).



before as a helpless victim (Shemek, "Of Women").

With a full awareness of her appearance as a feast for the eyes of the love-smitten knight, Angelica steps out of the thicket and into her role as coveted prize:

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco  
fa di sè bella et improvvisa mostra,  
come di selva o fuor d'ombroso speco  
Diana in scena o Citerea si mostra. (I, 52.1-4)

(And out of that dark and blind bush she made a beautiful and sudden show of herself, as Diana or Venus when they come out on stage from a wood or cave.)

Angelica thus dons a conventionalized mask and enters in a theatrical fashion made explicit by the terms *scena* (stage) and *mostra* (show, exhibit).<sup>12</sup> Moreover, in this conscious moment of self-presentation, the poet compares her to two extreme and opposite examples of feminine sexuality: the goddesses of chastity and love. This feminine role-playing is not wasted on Sacripante; the entire next octave expands on the imagery of blindness and vision and describes the knight's gaze upon Angelica, which is likened to that of a mother upon finding alive her soldier son whom she had mourned as dead (McLucas 159-81).

The seeming plenitude of the mother-child reciprocal gaze is in fact central to the characterization of Angelica's function for the knights of the *Furioso* who strive to possess her. In her they intuit the promise of a satisfaction that continuously escapes them, depriving them of a completeness that Orlando will later say could have "placed him among the gods" (VIII, 77). As each knight looks upon her, he seems to recognize not only Angelica as his complementary opposite, but also himself, as a being who derives his psychic and social identity from a connection with her.

The close of Canto I brings back Rinaldo. Sacripante has just been knocked from his horse by Bradamante and is receiving Angelica's consolations when Baiardo, Rinaldo's horse, wanders onto the scene and recognizes Angelica.<sup>13</sup> Rinaldo enters the thicket where Sacripante is being comforted, looks upon Angelica, and ignites with desire: "come vide il cavallo e conobbe esso,/ e'

<sup>12</sup> See Lacan, *Four* 105-19, on the mediating functions of masks in sexual encounters: "It is no doubt through the mediation of masks that the masculine and the feminine meet in the most acute, most intense way. Only the subject — the human subject — the subject of the desire that is the essence of man — is not, unlike the animal, entirely caught up in this imaginary capture. He maps himself into it. How? In so far as he isolates the function of the screen and plays with it. Man, in effect, knows how to play with the mask as that beyond which there is the gaze" (107).

<sup>13</sup> In the *Orlando innamorato*, readers will recall, Angelica had treated Baiardo well while under a spell that made her love Rinaldo. In those days, Rinaldo despised Angelica because they had drunk, respectively, from fountains of hate and love. Now their roles are perfectly reversed, for each has drunk from the contrary fount.

riconobbe l'angelica faccia / che l'amoroso incendio in cor gli ha messo" (I, 81.4-6; "when he saw the horse and recognized it, he also recognized the angelic face that put an amorous fire in his heart").

For the rest of her existence in the poem, Angelica remains the cipher of a femininity that resides in the eye of male desire. Her moments of autonomous action occur only when she recedes from the gaze, in flight, or becomes completely invisible by virtue of magic. When Orlando discovers that she has acted from autonomous desire, outside the circle of his self-defining gaze, the result will not be the sublime speechlessness of the gazes in Canto I, but the disintegration of Orlando as subject, his regression from language, and his descent into madness. As for Angelica, her desire remains nearly as unrepresentable after her declaration of love for Medoro as before she met him. Having no place for this unforeseen subjectivity of Woman, the poem will relegate the narration of Angelica's life after love to texts beyond the *Furioso*, in poems to be written by others.

III. While Rinaldo and Sacripante exchange verbal injuries, Angelica's first action in Canto II again repeats her movement in Canto I. She flees from the litigious rivals but immediately encounters a new contender for her beauty. The hermit she meets appears at first as a devout man, "di coscienza scrupolosa e schiva" (II, 13.4; "of scrupulous and retreating spirit"). Even his gaze registers a charity that distinguishes him from the knights:

come egli vide il viso delicato  
de la donzella che sopra gli arriva,  
debil quantunque e mal gagliarda fosse,  
tutta per carità se gli commosse. (II, 13.5-8)

(As soon as he saw the delicate face of the woman who was coming upon him, weak and timid as she was, all of him was moved to charity.)

He avails Angelica by using a magic book to conjure a spirit and by commanding the spirit to set Rinaldo and Sacripante off track with false information regarding Angelica's whereabouts. At this point, the poem follows the two knights' stories and narrates other adventures for several cantos. When, in Canto VIII, Angelica's plot line re-emerges, the patient hermit's real motives in helping Angelica also surface:

ma l'eremita a bada la tenea  
perché di star con lei piacere avea.  
Quella rara bellezza il cor gli accese,  
e gli scaldò le frigde medolle. (VIII, 30.7-31.2)

(but the hermit delayed her course because he took pleasure in being with her. That rare beauty ignited his heart and warmed his frigid marrow.)

His heart inflamed by the sight of Angelica, the hermit resorts to magic once again. He first injures her horse and then enchants the animal, thus rendering impossible Angelica's departure. No matter where she wants to go, the hermit's own desire holds sway and leads her to his chosen destination. When Angelica's horse walks into the ocean, despite her attempts to keep it ashore, a "lascivious little wind" is on hand to lift the skirt and loosened hair of the distressed maiden (VIII, 35-36).

At octave 40 begins Angelica's thirty-eight-line complaint to Fortune on the difficulties of preserving a virtuous feminine reputation in an aggressive world. The water and the ridiculous posture in which Angelica is poised are perhaps responsible for the implicit tone of comic irony in many glosses on her monologue. The sophistication of the lines resides, however, in the subtle mixture Ariosto manages to strike between authentic comedy and resigned pathos. If Angelica is Ariosto's figure for femininity in the poem, then it is significant that such are virtually the only words she utters in the *Furioso*:<sup>14</sup>

Dicea — Fortuna, che più a far ti resta  
accìò di me ti sazii e ti disfami  
che dar ti posso omai più, se non questa  
misera vita? ma tu non la brami;  
ch'ora a trarla del mar sei stata presta,  
quando potea finir suoi giorni grami:  
perché ti parve di voler più ancora  
vedermi tormentar prima ch'io muora.

Ma che mi possi nuocere non veggio,  
più di quel che sin qui nociuto m'hai.  
Per te cacciata son del real seggio,  
dove più ritornar non spero mai:  
ho perduto l'honor, ch'è stato peggio;  
che, se ben con effetto non peccai,  
io do però materia ch'ognun dica  
ch'essendo vagabonda sia impudica.

Ch'aver può donna al mondo più di buono,  
a cui la castità levata sia?  
Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono  
tenuta bella, o sia vero o bugia.  
Già non ringrazio il ciel di questo dono;  
che di qui nasce ogni ruina mia. . . . (VIII, 40-42.6)

(She said — Fortune, what more must you do to me before you tire of torturing me? What more can I give you, if not my wretched life? But you don't want it; just now you were quick to pull it from the sea, when it could have ended its painful days; you felt it

<sup>14</sup> Angelica speaks again briefly in XI, 111, under very similar circumstances.



more opportune to see me suffer yet some more before I die. But I can't see how you might hurt me more than you already have. On your account I've lost my royal throne, to which I have no hope of return. I've lost my honor, which is worse, for though in fact I have not sinned, I give cause for everyone to say I'm shameless for being a vagabond. What further good could the world hold for a woman who had lost her chastity? It harms me, alas! that I'm young and am considered beautiful, be it true or false. I give no thanks for this gift; for from it arises my every ruin.)

Angelica's lament points out that enjoyment of the feminine ideal is a function of one's experience and perspective in its regard. Though she remains an innocent maiden, her constant, forced wanderings have caused people to doubt that she could still be virtuous; the beauty for which others regard her as fortunate is a source of distress. Having lost public honor, home, and family, she pleads for death.

Instead there reappears the hermit who has led Angelica into this trap. When his advances toward seducing Angelica are rejected, the hermit sprays a potion into her eyes that causes her to sleep. Angelica falls into a slumber that highlights her lack of autonomy by closing off her gaze entirely and leaving her invisible not to others but to herself. Ariosto's hermit would be content to possess the simulacrum of the woman before him; but his attempts to rape Angelica as she sleeps fail in impotence, and he falls asleep beside the object of his desire (VIII, 49-50).

Angelica's survival is next threatened by a brutal custom initiated by a previous rape. She and the hermit awaken only to be captured by scouts from the Ebudans, a people who have instituted the custom of feeding virgin maidens to the sea orc. Long ago, the god Proteus had raped the beautiful daughter of the Ebudan king and left her with child. The girl's father killed his daughter out of anger and shame, refusing to distinguish the girl's will from that of her forceful attacker. In vengeful response, Proteus began a campaign of violence toward the village. On the advice of an oracle, the virgin sacrifices were instituted to placate the enraged deity. Only the most beautiful maidens are acceptable feed for the orc, however, and Angelica's attractiveness to male eyes again brings her misfortune.

The narrator wryly echoes Angelica's earlier monologue with a bland understatement regarding this new melodrama: "Ben ch'esser donna sia in tutte le bande / danno e sciagura, quivi era pur grande" (VIII, 57.7-8; "Though being a woman is a misfortune and a disadvantage in every land, here it was a bigger one"). Finally, Angelica's beauty in the eyes of others is not only of no use to her, but it may, as she predicted, bring about her ruin through a literal, not an amorous, devourment. Three times the narrator notes anaphorically the irony of Angelica's powerlessness despite the power her beauty carries for her admirers:

La gran beltà che fu da Sacripante

posta inanzi al suo onore e al suo bel regno;  
 la gran beltà ch'al gran signor d'Anglante  
 macchiò la chiara fama e l'alto ingegno;  
 la gran beltà che fe' tutto Levante  
 sottosopra voltarsi e stare al segno  
 ora non ha (così è rimasa sola)  
 chi le dia aiuto pur d'una parola.

(VIII, 63)

(The great beauty that by Sacripante was placed above his honor and his lovely kingdom; the great beauty that stained the bright fame and brilliant mind of the lord of Anglante; the great beauty that turned all the East upside down at her command now is left so alone that she has no one to give her even a word of help.)

For a time, her beauty wins the forbearance of the Ebudans (who *also* enjoy looking at her), and Angelica is spared until the supply of other maidens runs out. Ariosto's narrator claims that he is unable to endure the pain of recounting what happens after Angelica is led in chains to the monster, so he interrupts the story at this point.

Orlando, meanwhile, tosses in his bed unable to sleep for thoughts of Angelica. Fantasies of his lost opportunity to possess her plague him and bring him to curse his loyalty to his king as the cause of losing her. It is for Orlando that Angelica most fully functions as Lacan's *objet petit a*, the lost object that generates the fantasy of an absolute fulfillment (Mitchell and Rose 149-71):

Dove, speranza mia, dove ora sei?  
 vai tu soletta ancor errando?  
 o pur t'hanno trovata i lupi rei  
 senza la guardia del tuo fido Orlando?  
*e il fior ch'in ciel potea pormi fra i dei*  
 il fior ch'intatto io mi venia serbando  
 per non turbarti, ohime! l'animo casto,  
 ohime! per forza avranno colto e guasto. (VIII, 77; *emph. mine*)

(Where, my hope, where are you now? Are you all alone, perhaps, in your wanderings? Or have the wicked wolves found you, without the help of your loyal Orlando? *And the flower that could have placed me in heaven among the gods*, the flower that I kept saving for myself, not to upset, ah, me! your chaste soul, ah, me! Of course they will have gathered it and spoiled it.)

Orlando's attribution to Angelica of the capacity to "place him among the gods" reiterates her function as the imagined promise of a plenitude that surpasses available human experience.<sup>15</sup> The fabricated, fantastical nature of this courtly

<sup>15</sup> See Rose's introduction to Mitchell and Rose: "As negative to the man, woman becomes a total object of fantasy (or an object of total fantasy), elevated into the place of the Other and made to stand for its truth. Since the place of the Other is also the place of God, this is the ultimate form of mystification" (50).

feminine function has already been indicated, in part, by Angelica's monologue in octaves 40-44, which provided a less glamorous view of the amorous quest from her perspective. For Orlando, caught in the specular dynamic of the search for self-completion, Angelica's perspective (and thus her desire and personhood) are largely elided from view. Nonetheless, up until now he has preserved at least some ties to the order of social rules and practices that prevented him from "upsetting" Angelica by ignoring her will completely and dedicating himself fully to his own pleasure. After a dream in which he seeks, unsuccessfully, the image of her face and eyes, and in which a voice foretells that he shall never enjoy Angelica again on earth, Orlando wakes up, disguises himself as an Arab, and sets out to search for her again (VIII, 80-83). Orlando's disguise and his abandonment of the search for Mandricardo, as later events of the poem illustrate, indicate his rejection of that Symbolic order of chivalric rules, and his total dedication to an ideal of the Imaginary.

Angelica, in the meantime, has been tied, nude, to a rock by the Ebudans and awaits the monster's consumption of her. Ruggiero, who has recently become the master of the winged hippogriff, spots Angelica from his superior vantage point in the sky and descends to get a better look at her. But for her tears, which Ruggiero recognizes as real, she resembles an alabaster statue. As Angelica's tears run down her cheeks and breasts and her hair moves in the wind, Ruggiero fixes his eyes in hers:

E come ne' begli occhi gli occhi affisse,  
de la sua Bradamante gli sovenne.  
Pietade e amore a un tempo lo trafisse,  
e di piangere a pena si ritenne; (X, 97.1-4)

(And when he fixed his eyes in her beautiful eyes, he remembered his Bradamante. Pity and love transfixed him at once, and he could barely hold back his tears.)

Ruggiero's first response upon seeing Angelica also elides the presence of her gaze as subject, but in a different way from the other knights met thus far. Her body resembles an alabaster statue and thus becomes a kind of screen onto which Ruggiero projects an introjected image of his own beloved, Bradamante. Angelica again represents womanliness in general and not a specific, desiring subject. Ruggiero takes pity on her and expresses his rage over the Ebudans' mistreatment of her beauty.

Angelica's reply of shame for her nudity, however, like her monologue earlier in the canto, goes unheard. The sound of her voice is smothered by the emergence of the sea monster, and Ruggiero begins battle with it. In octave 111 Angelica resumes her pleas for Ruggiero to untie her rather than leave her bound in the midst of this watery battle, and he, "commosso dunque al giusto grido" ("moved thus by her just cry") unties Angelica and carries her away on the hippogriff.



Like the hermit in Canto VIII, once Ruggiero gets Angelica to himself, he discards the mask of chivalric service and ignores her refusals. They ride through the sky on the hippogriff's back, and "Ruggier si va volgendo, e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci" ("Ruggiero keeps turning around, and he plants a thousand kisses in her breast and lively eyes" X, 112.7-8). He looks for an attractive place to land and brings down the hippogriff in a secluded meadow. Before he can escape from his cumbersome armor and free himself for proper enjoyment of Angelica, however, she places in her mouth the magic ring he had given her to hold and uses its power to make herself vanish.

Armed with the new weapon of the ring, Angelica in subsequent episodes will enjoy a privilege similar to the one she exercised in Canto I, where she viewed Sacripante without being seen herself. For his part, Ruggiero is unable to recognize a desire that does not originate in his own. He calls Angelica "ingrata" ("ungrateful") and wanders through the thicket embracing the empty air of his objectless, blinded gaze:

... lo scudo e il destrier snello  
e me ti dono, e come vuoi mi spendi;  
sol che 'l bel viso tuo non mi nascondi.  
Io so, crudel, che m'odi, e non rispondi —

Così dicendo, intorno alla fontana  
brancolando n'andava come cieco.  
Oh quante volte abbracciò l'aria vana,  
sperando la donzella abbracciar seco!

(XI, 8.5-9.4)

(... my shield and my sleek steed and myself I'll give you, and you can spend me as you like; only do not hide your lovely face from me. I know you hear me, cruel one, and you don't answer.— Speaking thus, he went groping around the fountain like a blind man. Oh, how many times he embraced the empty air, hoping to draw the woman in his arms!)

Angelica again recedes in flight. Through the device of the ring, however, Ariosto effects a division of Angelica herself from the image the knights hold of her. This peeling away of the mask of Woman-as-Other gives her full control over her movements and enables Angelica's most autonomous actions in the poem. She stops at a shepherd's cave and dwells there, unseen, for a day. Then she dons the rags of a shepherd girl and sets out armed with both a disguise and the magic device of the ring (XI, 11).

In Canto XII she is still pondering how to get an escort home to India, when she encounters not only all three of her pursuers from Canto I, but also the simulacrum of herself. Angelica enters the castle where the wizard Atlante has imprisoned many of the knights met thus far in the poem. Each knight roams the halls of this enchanted place with a vision of his love object constantly before his eyes and sees nothing else. Angelica is invisible to the knights in her real person; she watches, however, as Orlando, Sacripante, and Ferrau pursue the

*imago* Atlante has fabricated of her. Removed as they are from the worldly concerns Lacan locates in the psychic order of the Symbolic, the knights exist only in the regressive realm of primary narcissism. Each pursues Angelica oblivious to the gaze that constitutes her as subject; each orients instead to the nonseeing simulacrum that, in the space of the gaze, merely returns his own reflection. Ariosto has placed Angelica in the midst of a pattern of elisions, in contiguous relation to the "Woman" who is and is not she. He thus obtains a perfect illustration of the splitting away of woman's subjective gaze (and therefore her personhood) in the social construction of a feminine, ideal opposite and complement to male desire.

Thus freed from the projected, ideal simulacrum of herself, Angelica is able, as she was in Canto I with Sacripante, to incorporate her own use of that image in the design of her own desire. As she observes them, she considers which of the knights would be the least oppressive guide for her voyage home. Orlando, she reflects, would be a better protector, but he would demand that she give herself to him in payment at the end of their journey. Sacripante, on the other hand, may be more easily discarded. Angelica removes the magic ring from her mouth to reappear as Sacripante passes. In doing so, however, she renders herself visible to Ferraù and all the knights. In addition the ring, which performs as a truth charm if held in the hand, dissolves the entire spell that holds Atlante's castle in enchantment. In what Lacan might describe as an intrusion of the Real, all of the knights' projected images of Angelica fall back on their association with Angelica the character; and she returns to her status as ideal and universal complement to the knights' desires. Denied the ability both to be visible *and* to have her own desire recognized, once again she flees.

As if to reverse the pattern for emphasis, Ariosto makes Angelica remember the ring's disguising properties as she runs away. She places the ring back in her mouth and disappears before the eyes of her pursuers:

Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta  
quelli scherniti la stupida faccia;  
come il cane talor, se gli è intercetta  
o lepre o volpe a cui dava la caccia,  
che d'improvviso in qualche tana stretta  
o in folta macchia o in fosso si caccia.  
Di lor si ride Angelica proterva,  
che non è vista, e i lor progressi osserva.

(XII, 34)

(They turn their shocked faces now here, now there in haste throughout the wood; like a dog when the hare or wolf it chases suddenly ducks into some narrow den or throws itself into a thicket or ravine. The pitiless Angelica laughs at them, unseen, and observes their progress.)

The hunting metaphor that always appears in Angelica's escapes heightens the impersonal character of the chase. In this instance, moreover, it reduces the

knights to the status of dogs working at an instinctive game. Angelica's retraction from the field of their gazes, however, again furnishes her autonomy, and she laughs from a superior vantage point at her hunters' inability to find her (XII, 36.7-8). So disoriented are they that as they move forward to the only road in view, Angelica calmly proceeds behind their group, "con minor fretta" ("in less haste" XII, 37.8).

A fight breaks out between Orlando and Sacripante and then another between Orlando and Ferraù over Orlando's helmet. They hang the object of dispute on a tree and begin a duel while Sacripante sets out to look for Angelica. Angelica herself has not left the scene, however; she watches Orlando and Ferraù for awhile and then in a mischievous attempt to stop their fighting, she steals the helmet from its place and runs away with it (XII, 52-53). The two opponents attribute the deed to Sacripante and commence a new chase for him. Meanwhile Angelica stops to drink at a stream and hangs the helmet on a nearby branch (XII, 57). In order to drink from the brook, Angelica evidently has removed the ring from her mouth. Ferraù spots her just as she disappears again, having replaced the ring and mounted her horse to ride away, invisible. Angelica eludes his gaze, but the long desired helmet substitutes for her, momentarily:

Armossene il pagano il capo e il collo;  
che non lasciò, pel duol ch'avea, di torlo;  
pel duol ch'avea di quella che gli sparve,  
come sparir soglion notturne larve. (XII, 60.4-8)

(The pagan armed his head and his neck with it; despite the pain he felt he did not neglect to take it. The pain he felt for that one who disappeared before him like nocturnal ghosts are known to do.)

Though the world of combat and partisanship is an obvious source of satisfaction for the knights in the poem, it is also a world of strict rules and self discipline. In Canto I the contiguous, and perhaps ambivalent, relation between military and erotic attractions for Ferraù was evident as he left off searching for his helmet in order to join the competition for Angelica. In Canto XII as in Canto I the helmet is revealed as only a partial fulfillment of the knight's desired self-image. As he dons the helmet he turns his thoughts to the task of gaining full gratification:

Poi ch'allacciato s'ha il buon elmo in testa;  
aviso gli è, che a *contentarsi a pieno*,  
sol ritrovare Angelica gli resta,  
che gli appar e dispar come baleno. (XII, 61.1-4; *emph. mine*)

(Then once he has the good helmet strapped on his head, he realizes that to *satisfy himself fully* he only has to find Angelica, who appears and disappears before him like lightning.)

Angelica functions explicitly as the apparent promise of plenitude, the missing



object that advances and recedes from a desirous gaze which seeks to complete the self. If Canto I brought each knight into being in the poem through his visual contemplation of Angelica and initiated his love quest within the space of Ariosto's narrative, then Canto XII turns inside out the same design to show that the existence of these gazes depends on the submersion of Angelica's own. Angelica thus exists, in the *Furioso*, as two irreconcilable halves: as a desiring subject she cannot be comprehended within the gazes of others and thus exists outside the sphere of the representable; and when acknowledged by others she is denied the terrain of desire as a subject.

IV. The one relationship that fuses these two halves of Angelica as feminine Other will also carry her beyond representation for Ariosto's narrator, who will assign to later poems the task of finishing Angelica's story (XXX, 16-17). The poem returns to Angelica in Canto XIX. In Canto XII, the narrative had broken off from her story just as she had come upon a youth lying wounded in the woods between two dead companions. Since, in a typical twist of Ariosto's technique of *entrelacement*, the events that bring the youth to his present state have not yet been narrated, the story must double back at this point to bring the other threads of the narrative into the design. Thus Angelica remains poised, significantly, *looking* upon this youth for six cantos.

Canto XIX loops back the narrative to dilate on and to relate in detail this moment of encounter. Angelica has most recently been reflecting on her relations with the rival knights and, with great disdain, registers particular regret for her past love of Rinaldo. Love himself hears this disdain and in response takes aim with his arrow just as Angelica looks upon Medoro. The arrow reaches its target and takes immediate effect upon Angelica:

insolita pietade in mezzo al petto  
si sentì entrar per disusate porte  
che le fe' il duro cor tenero e molle,  
e più quando il suo caso egli narrolle. (XIX, 20.4-8)

(She felt uncommon pity enter the center of her breast through unfamiliar doors; it made her cold heart tender and soft, and still more so when he told her his story.)

The youth, Medoro, recounts the story found in Cantos XVIII and XIX, in which Medoro and his friend Cloridano seek unsuccessfully to give their dead king, Dardinello, a proper burial after his death in battle. Medoro, far from being a generic, common soldier, a nobody whom Angelica loves by pure chance, is an exemplar of loyalty: an extremely positive attribute in the *Furioso*. He refused to abandon his king's body when encountered by enemy soldiers, and as a result of conflicts with the soldiers, has been left wounded from a battle that killed Cloridano (Saccone 161-200).

This unique instance of being told a story has an extraordinary effect on

Angelica, and she uses her knowledge of medicine to tend Medoro's wounds. She finds a shepherd who assists in the burial of Dardinello and Cloridano; then Angelica and Medoro stay some days with the shepherd while Medoro convalesces. As Medoro's wounds heal, those left in Angelica's heart by Love's arrow only deepen and grow more painful. In a variation on the medieval and Renaissance lyric traditions of love, Angelica's passage from the object to the subject position in desire takes place through her reception of Medoro's gaze:

Assai più larga piaga e più profonda  
nel cor sentì da non veduto strale,  
che da' begli occhi e da la testa bionda  
di Medoroaventò l'Arcier c'ha l'ale. (XIX, 28.1-4)

(A much broader and deeper wound she felt in her heart from the unseen arrow, which the winged Archer launched from the beautiful eyes and the blonde head of Medoro.)

The play of words, wounds, and gazes between the two lovers (in which Medoro even comes physically to resemble and thus mirror Angelica) indicates a reciprocal, back-and-forth exchange of the subject and object positions in desire. Lacan refers to the eyes of another person as the only place that disallows the self-reflection of the gazer; they thus cut the circular space that allows the subject to posit its sense of "being seen" and complemented (*Four* 67-78). The totality of the self is *wounded*, but through this wound comes the possibility of exchange with the world. Angelica, as a woman, is marked by her anatomy as a being who is "cut." Medoro's wound, however, becomes the mark of Angelica's desire. It is this wound that occasions her falling in love with him, in a free exchange of glances and words. Angelica soon appropriates the discourse of love and declares her desires to Medoro, amidst the narrator's cries of regret for all the men who have idealized her in the past. Angelica's declaration of love brings her down from the pedestal on which, if we may believe her monologue of Canto VIII, she never wished to reside. Though her new, more fully human status in desire has caused her pain, it also brings her pleasure when Medoro returns her love. Not overly concerned with social protocol, they consummate their love spontaneously and marry afterwards, "per onestar la cosa" ("to make the thing honest"). Angelica's gaze is now the active gaze of an intensely desiring subject:

Più lunge non vedea del giovanetto  
la donna, né per mai sempre pendergli dal collo,  
il suo desir sentia di lui satollo. (XIX, 34.4-8)

(The woman could not see beyond the youth, nor could she have enough of his love; and for hanging on his neck in embrace, her desire was never satisfied.)

The cutting motif returns in an insistence of the letter as the couple inscribes their names together on trees and on the walls of their bedroom, asserting visible

signs of their union wherever they go:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto  
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,  
v'avea spillo o coltel subito fitto;  
così, se v'era alcun sasso men duro:  
et era fuori in mille luoghi scritto,  
e così in casa in altritanti il muro,  
Angelica e Medoro, in varii modi  
legati insieme di diversi nodi.

(XIX, 36)(Among

their many pleasures, wherever a straight tree could be seen giving shade to a fount or a pure stream, a pin or a knife was immediately fixed. The same if there was some stone that was not hard. And outside was written in a thousand places, and in as many in the house upon the wall, "Angelica and Medoro" in various ways tied together by different knots.)

Before leaving the shepherd who has so hospitably shared his dwelling with them, the couple presents him with a bracelet belonging to Angelica, as a token of their gratitude. They then begin to make their way back to India, following the coast. Before they arrive in Barcellona or Valencia, where they hope to find passage on a ship, they encounter a madman.

This madman is, of course, Orlando. Canto XXIII, the center canto of the *Furioso*, relates the events that bring him to this state. While searching for Angelica, the weary Orlando stops to rest in a wood. As he looks about, he notices handwriting on the surrounding trees; he feels certain that the texts are inscribed in Angelica's hand:

Angelica e Medor con cento nodi  
legati insieme, e in cento lochi vede.  
Quante lettere son, tanti son chiodi  
coi quali Amor il cor gli punge e fiede.  
Va col pensier cercando in mille modi  
non creder quel ch'al suo dispetto crede:  
Ch'altra Angelica sia creder si sforza,  
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

(XXIII, 103)

(He sees Angelica and Medoro tied together in a hundred knots and in a hundred places. The letters are as many nails, with which Love pierces and wounds his heart. His thoughts race, looking for a thousand ways not to believe that which he believes in spite of himself: he strains to think that this is another Angelica who has written her name on the bark.)

The letters cut into the trees now cut into Orlando's circular gaze. His confrontation with the inscriptions is an encounter with the Symbolic realm of language, but also with Angelica's desire. It functions thus as an interruption of the constant motion of desire and absence that has fueled his specular pursuit of



her from the beginning. It bears recalling that Orlando, as the most respected, wise, and illustrious of knights, exemplified, before his love for Angelica, the mastery of the Symbolic. By leaving Carlo and even dressing in the garb of the enemy, Orlando had forsaken the responsibilities of that order, escaped from its interdictions and his own relation to them, and sought exclusively the satisfactions of the Imaginery. To be sure, the dyadic ideals of the Imaginary exist *within* the Symbolic order, but their dialectic relation with the rules and social constraints of the Symbolic (Freud's pleasure and reality principles) guarantees the tension that constitutes the perpetuation of human desire. Orlando's abandonment of his responsibilities in order to pursue Angelica may thus be seen as a regression from the dialectic of identity and difference in the specular relation of the gaze and a fall back into the Imaginary's exclusively dyadic terms.

Orlando leaves his duties behind to seek satisfaction in Angelica's image. Thus he "possesses" Angelica in the Imaginary's dyadic terms. His encounter with the writing on the trees is an intrusion of the Symbolic order he had left behind inasmuch as the writing testifies to Angelica's alterity *and* to her desire. It also forces him to acknowledge the intrusion of Medoro as a third term to interrupt the dyadic fantasy of fulfillment. Orlando's several attempts to misread the signs Angelica has left thus constitute almost a hallucinatory work of the Imaginary to deny her difference in desire. These attempts to ignore the transversal of specularity by the letter include the convictions that the name and the handwriting belong to a *different* Angelica and not his own (XXIII, 103); that Medoro could be another name for Orlando himself (XXIII, 104); and that someone seeks to defame Angelica by misrepresenting her (XXIII, 114) (Ascoli 323-24).

When he takes up lodging with the same shepherd who hosted Angelica and Medoro on their honeymoon, Orlando hears the story of their love in the shepherd's words as well. The host produces the bracelet Angelica had left him, and Orlando recognizes the object as one he himself had given Angelica as a gift. Orlando finally acknowledges that he has lost Angelica and, once in his bedroom, he begins to cry.

Poi ch'allargare il freno al dolor puote  
 (che resta solo e senza altrui rispetto)  
 giù dagli occhi rigando per le gote  
 sparge un fiume di lacrime sul petto:  
 sospira e geme, e va con spesse ruote  
 di qua di là tutto cercando il letto;  
 e più duro ch'un sasso, e più pungente  
 che se fosse d'urtica, se lo sente.

(XXIII, 122)

(Then when he could loosen the hold on his pain — since he was left alone and needed not mind the others — down from his eyes and trailing from his cheeks there spread a river of tears across his chest; and he went here and there on heavy foot, looking for his bed. And

harder than a rock it seemed, and more prickly than nettles.)

The shepherd's story appears in ironic symmetry to the story told by Medoro to Angelica. Each storyteller wounds his listener, but the results are opposite: in one case the construction of desire; in the other, its unwinding. Once in his bed, Orlando still cannot escape the newfound truth. The bed the shepherd gives him is the same one Angelica and Medoro shared, and Orlando painfully sees their inscriptions of love on the walls, despite the darkness. Even Orlando's cries present an ironic mirror of the *jouissance* he desired from Woman, which instead became the sexual pleasure of a very human Angelica in this same room. In desperation he leaves the house to roam the countryside.

Orlando's initial reaction to the realization of this loss is cast as a work of mourning: he first cries and shouts in anger ("Di pianger mai, mai di gridar non resta" XXIII, 125; "He never leaves off crying or shouting"); and then in a kind of withdrawal of libido he lies silent and motionless for three days in a green meadow, staring up at the sky. The *successful* work of mourning, however, eventually strives to achieve a new contract of signs that allows the reconstruction of self and a return to the Symbolic order (Freud).<sup>16</sup> Orlando's inability to mourn his loss in this way is testified by his complete refutation of the Symbolic order. He furthers his regression by taking revenge on that which precipitated his loss, language, by tearing up the trees in the forest in order to destroy the lovers' words. Moreover, Orlando's rejection of language is preceded by a refutation of himself as sign and thus of all signs:

Non son, non sono io quel che paio in viso:  
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;  
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:  
sì, mancando di fe', gli ha fatto guerra. (XXIII, 128.1-4)

(I am not, I am not the one I seem to be in face. That one who was Orlando is dead and underground; his ungrateful lady killed him: thus, failing in faith, she made war on him.)

He takes the further path of shedding his armor, sign of the elaborate social system of chivalry. Eventually he abandons even his clothing. It is this figure whom Angelica and Medoro encounter on the beach. No longer recognizable as a human being, Orlando appears as a beast. The divine intervention necessary to bring Orlando back to his senses and to his former eloquence in language will require that he be harnessed, chained, tied, and fought by several knights, in an image of the necessary binding of energy that entry into the Symbolic involves.

The story of Orlando's madness is the story of a dedication to the realm of absolutes (Carne-Ross). Because it is in the order of such absolutes that Angelica

---

<sup>16</sup> The classic poetic example of successful mourning is Pan, who accepts the reeds he embraces as a substitute for his lost love, forms a pipe from them, and becomes a lyric poet (Sacks).

exists as ideal, as "Woman," Ariosto's exposure of the unreality of such categories reads as a rejection of absolute gender opposites that is consistent with his rejection of other dualistic categories in the poem. Angelica's love for Medoro verifies her own subjecthood and desire, but for Orlando, who has constructed himself in an exclusive specular opposition to her, the price of Angelica's humanity is his own. Orlando's fate thus implies that such oppositions are based on a dangerous illusion, the sudden shattering of which brings not mythical wholeness and plenitude, but total disintegration into madness.

Yale University

### Works Cited

- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. Emilio Bigi. Milano: Rusconi, 1982. 2 Vols.
- . *Orlando furioso. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*. Ed. Santorre Debenedetti and Cesare Segre. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1960.
- . *Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto. tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le nuove annotationi, li avvertimenti, et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli scontri de luoghi mutati dall'autore doppo la sua prima impressione, la dichiarazione di tutte le favole, il vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili et necessarie*. Venetia: Vincenzo Valgrisi, 1556.
- Ascoli, Albert Russell. *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Baldini, Antonio. "La difesa di Angelica." *L'Ottava d'Oro: letture tenute in Ferrara per il Quarto Centenario della morte del poeta*. Milano: Mondadori, 1933. 262-87.
- Boklund, Karin. "On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance." *Semiotics and Dialectics: Ideology and the Text*. Ed. Peter V. Zima. Amsterdam: John Benjamins B. V., 1981. 387-444.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Tr. S. G. C. Middlemore. New York: Harper Colophon, 1958.
- Came-Ross, D. S. "The One and the Many: A Reading of the *Orlando furioso*, Cantos 1-8." *Arion* 5/2 (1966): 195-234.
- Castiglione, Baldessarre. *Il libro del cortegiano*. Ed. Bruno Maier. Torino: U.T.E.T., 1981.
- Chiappelli, Fredi. "Sul linguaggio dell'Ariosto." *Ludovico Ariosto: Convegno Internazionale*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1975. 33-48.
- Crane, Thomas. *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and Their Influence on the Literatures of Europe*. New York: Russel & Russel, 1920.
- Croce, Benedetto. *Ludovico Ariosto*. Bari: Laterza, 1927.
- De Lauretis, Teresa. "Desire in Narrative"; "Semiotics and Experience." In *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984. 103-57; 158-86.
- Donato, Eugenio. "Per selve e boscherecci labirinti: Desire and Narrative Structure in Ariosto's *Orlando furioso*." *Barocco* 4 (1972): 17-34.



- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia" (1917 [1915]). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Ed. James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953. Vol. XIV. 237-58.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- Guarrasi, Nardina Fantuzzi. *La donna nella vita e nelle opere dell'Ariosto: bollettino storico reggiano* 7.26 (1974).
- Kelly, Joan. "Early Feminist Theory and the *Querelle des femmes* 1400-1789." In *Women, History, and Theory*. Ed. Joan Kelly. Chicago: U Chicago P, 1984. 65-109.
- Kelso, Ruth. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana: U Illinois P, 1956.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Tr. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977. (Selected Trans. of *Ecrits*, 1966).
- \_\_\_\_\_. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I." *Ecrits*. 1-7.
- \_\_\_\_\_. "The Signification of the Phallus." *Ecrits*. 281-91.
- \_\_\_\_\_. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tr. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1981. (Tr. of *Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XI, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse."* 1973).
- \_\_\_\_\_. "Of the Gaze as *Objet petit a*." In *Four* 67-122.
- \_\_\_\_\_. "What is a Picture?" In *Four* 105-19.
- \_\_\_\_\_. "The Subject and the Other: Alienation." In *Four* 203-15.
- McLucas, John. "Ariosto and the Androgyne: Symmetries of Sex in the *Orlando furioso*." Diss. Yal U. 1983.
- Mitchell, Juliet and Jacqueline Rose, eds. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Tr. J. Rose. New York: Pantheon, 1982.
- Momigliano, Attilio. *Saggio su L'Orlando furioso*. Bari: Laterza, 1946 (1928).
- Mykita, Larysa. "Lacan, Literature, and the Look: Woman in the Eye of Psychoanalysis." *Substance* 39 12/2 (1983): 49-57.
- Parker, Patricia. *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of Mode*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni, 1975 (1900).
- Saccone, Eduardo. *Il soggetto del Furioso e altri saggi fra Quattro e Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1974.
- Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.
- Santoro, Mario. "L'Angelica del *Furioso*: fuga dalla storia." In Santoro. *L'Anello di Angelica*. Napoli: Federico & Ardia, 1983. 57-82.
- Shemek, Deanna. "Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem." *MLN* 104.1 (1989): 68-97.
- Sullivan, Ellie Ragland. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: U Illinois P, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Jacques Lacan: Feminism and the Problem of Gender Identity." *Substance* 36 11.3 (1982): 6-20.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Knopf, 1976.
- Weber, Samuel. *The Legend of Freud*. Minneapolis: U Minnesota P, 1982.
- Wiggins, Peter De Sa. *Figures in Ariosto's Tapestry: Character and Design in the Orlando furioso*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

## Moderata Fonte e *Il merito delle donne*

Libero cor nel mio petto soggiorna,  
Non servo alcun, né d'altri son che mia,  
Pascomi di modestia, e cortesia,  
Virtù m'essalta, e castità m'adorna.  
Quest'alma a Dio sol cede, e a lui ritorna,  
Benché nel velo uman s'avolga, e stia;  
E sprezza il mondo, e sua perfidia ria,  
Che le semplici menti inganna, e scorna.  
Bellezza, gioventù, piaceri, e pompe,  
Nulla stimo, se non, ch'a i pensier puri,  
Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte.  
Così ne gli anni verdi, e ne i maturi,  
Poiché fallacia d'uom non m'interrompe,  
Fama, e gloria n'attendo in vita, e in morte.  
(Fonte, *Il Merito delle Donne* 14)

1. Nell'anno 1600 viene pubblicato a Venezia presso l'editore Imberti *Il Merito delle Donne* di Moderata Fonte.<sup>1</sup> Il libro vede la luce in novembre: nell'agosto dello stesso anno era stato dato alle stampe *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini* di Lucrezia Marinelli.<sup>2</sup> Insolito, per non dire eccezionale, l'evento della pubblicazione di due opere scritte da donne, a distanza di pochi mesi, nella stessa città, sul medesimo argomento. Altrettanto insolite le circostanze editoriali. Il libro che Moderata Fonte aveva terminato il giorno prima di morire di parto, usciva infatti postumo di otto anni. L'editore Imberti aveva ottenuto il manoscritto probabilmente da Giovanni Nicolò Doglioni,<sup>3</sup> autore di una *Vita* di Moderata Fonte che precede il testo. Forse fu Imberti stesso, editore di diverse opere del Doglioni, a sollecitarne la pubblicazione. Di certo si sa che il libro della Marinelli fu commissionato all'autrice direttamente dall'editore Ciotti, che le aveva imposto — come lei stessa ci informa — un tempo massimo di due mesi per portarne a termine la stesura.<sup>4</sup> Come si spiega questa frenetica ricerca di opere scritte da donne da parte

<sup>1</sup> Di qui in avanti *Merito* nel testo.

<sup>2</sup> Il libro della Marinelli ebbe due edizioni in due anni consecutivi (v. *Opere citate*).

<sup>3</sup> Giovanni Nicolò Doglioni, noto accademico veneziano, autore fra l'altro di scritti didattici quali *L'Anno* preceduto da un sonetto di Moderata Fonte (1587), *L'Ungheria* (1595), *Le cose Notabili et Maravigliose della Città di Venezia* (1603). *La Vita della Signora Modesta Pozzo dei Zorzi, nominata Moderata Fonte* porta la data del 1593.

<sup>4</sup> Nell'edizione del 1601 Lucrezia Marinelli si scusa con i lettori delle incertezze e imperfezioni della edizione precedente, adducendo a motivo i tempi stretti che le erano stati imposti dall'editore.

degli editori? Se il tema trattato non desta alcun stupore, perché frequentatissimo a quel tempo, non altrettanto si può dire degli autori, anzi delle autrici. La pubblicazione delle due opere è un fatto unico, per quanto si sa, nella storia letteraria del tempo. Come tutti i testimoni diretti riferiscono, pare che la sollecitazione più evidente alla composizione e alla stampa delle due opere sia da rintracciare nelle vicende seguite alla pubblicazione del violento libro misogino di Giuseppe Passi, *I donneschi difetti*, la cui comparsa nel 1595 aveva dato luogo a un vero e proprio incidente letterario del quale il pubblico femminile era stato la cassa di risonanza, con un'accoglienza tanto scandalizzata e polemica da raggiungere dimensioni di massa.<sup>5</sup> Fu dunque una fortuita circostanza editoriale a indurre alla stesura de *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne*, che altrimenti non avrebbe mai visto la luce, e alla pubblicazione del *Merito*, che sarebbe rimasto, molto probabilmente, manoscritto e forse sarebbe andato perduto come la maggior parte delle opere scritte da donne in quel periodo. Le ragioni della pubblicazione del libro del Passi e l'accoglienza interessata e un po' morbosa, soprattutto del pubblico maschile colto, vanno cercate da un lato nel contenuto del libro, dall'altro nel particolare contesto in cui viene pubblicato. In esso l'autore, spinto da motivi personali — come egli stesso ammette — e attingendo alla facile e corrente galleria di opinioni di uomini autorevoli, espone un campionario di tutte le più tradizionali posizioni misogine, infondendo in esse una tale carica di veemenza da lasciar trapelare chiaramente un forte risentimento verso l'altro sesso. È sufficiente scorrere la *Tavola de' Capi Principali che si contengono nell'opera*,<sup>6</sup> per farsi un'idea abbastanza precisa del contenuto. Parimenti insolita è la reazione che provoca il *pamphlet* nel pubblico femminile,

<sup>5</sup> L'episodio è riferito da Bronzini 31–33.

<sup>6</sup> "Tavola dei capi principali che si contengono nell'opera. Donna, che cosa sia. Delle donne superbe. Delle donne avarie, e traditrici. Delle donne lussuose, e de i loro disordinati appetiti nelle lussurie. Delle donne iraconde. Delle donne golose, e ubriache. Delle donne invidiose. Delle donne vanagloriose. Delle donne ambiziose. Delle donne ingrati. Delle donne crudeli, et empie. Delle donne adulate, e vagabonde. Delle donne da partito, meretrici, puttane, e sfacciate. Delle donne ruffiane. Delle donne maghe, incantatrici, venefiche, malefiche, superstiziose, fattochiere, streghe, e strigimache. Quanto sia cosa obrobriosa in donna il farsi bella, quel che gli avviene per questo suo sbellettamento con la coltura artificata de' capelli, e la ridicolosa pazzia di questi suoi concieri di testa. Quanto siano biasimevoli in donna gli ornamenti soverchi, come ella possa lecitamente usarli, e quali siano i veri, e non vani ornamenti, con alcuni abusi loro. Donna bella quanto sospetta, bellezza in lei quanto pericolosa, fragile, caduca, e che sol sia cagione di superbia, e d'altri mali. Che tutti gli uomini, e particolare i mariti, debbono essere ben circonspeetti nell'appalesare i suoi segreti importanti alle lor donne. Che non si deve accettare consiglio di donna, e che il suo consiglio è instabile, invalido, fragile, e infermo. Delle donne gelose. Delle donne volubili, incostanti, instabili, leggiere, credule, sciocche, e scempie. Delle donne curiose. Delle donne litigiose, contentiose, e dispettose. Delle donne ippocrate. Delle donne vane. Delle donne codardi, vili, timide, e paurose. Delle donne da poco, inette, e pегre. Delle donne pertinaci, e ostinate. Delle donne otiose. Delle donne ladre. Delle donne tiranne. Delle donne fraudolenti, e ingannevoli. Delle donne linguacciate, ciarliere, maldicenti, mordaci, simulatrici, e bugiarde. Donne ch'hanno mostrato disperatione ne' casi adversi." Passi, *I Donneschi Difetti*.



specie quello di Ravenna, luogo in cui era insediata l'Accademia degli Informi (di cui il Passi era membro) alla quale le donne della città estendono la responsabilità di una tanto violenta e infamante pubblicazione. In risposta a questa specie di sollevazione popolare femminile gli Accademici Informi decidono di rendere pubblica la lettura di un sonetto di Giacomo Sasso che loda invece la bellezza e la leggiadria delle donne, il loro valore, e la loro nobiltà e dignità (Bronzini 32). Lo scandalo inoltre avrà strascichi negli anni successivi, come è attestato dall'intervento di Muzio Manfredi, accademico di Parma, che pubblica cento sonetti dedicati ad altrettante donne di Ravenna.<sup>7</sup> Lo stesso Passi, sotto la pressione degli altri accademici, è indotto a pubblicare nel corso dello stesso anno il trattato *Dello Stato Maritale*, nel quale ha tutta l'aria di volersi emendare agli occhi delle ravennati delle sue colpe letterarie. Non pago, infine, ne *La monstruosa fucina delle sordidezze de gl'huomini*, del 1603, se la prende coi maschi, forse per controbilanciare gli effetti devastanti della sua prima opera. Ciò nonostante *I donneschi difetti* avranno, in 23 anni, ben quattro edizioni, man mano sempre ampliate, fino a raggiungere un totale di 428 pagine. Questo incidente letterario, d'altra parte, non è l'unico del secolo. Proprio nello stesso anno usciva a Francoforte la *Disputatio Nova qua anonimus probare nititur mulieres homines non esse*. Nell'aggressivo e spregiudicato libello l'autore anonimo sosteneva che le donne non hanno anima e quindi non appartengono alla specie umana, portando a conferma ben cinquanta prove, sistematicamente numerate, tratte dalla *Bibbia*. Anche in questo caso lo scandalo fu grande e si gridò all'eresia. Il tipografo, citato davanti ai giudici, dichiarò per iscritto che l'invettiva gli era stata consegnata da Valente Acidalio. Questi, a sua volta, giurò di non esserne l'autore. Riuscì a cavarsela sul piano giudiziario, ma venne messo al bando da tutti i consessi femminili e minacciato di "eterna persecuzione". Tradotto qualche decennio dopo da Oratio Plata (probabilmente pseudonimo di Giovanni Francesco Loredan) e ripubblicato a Venezia dalla tipografia Valvasense, con l'aggiunta della *Defensio sexus muliebris* di Simone Gedick,<sup>8</sup> provocò un enorme "romore", cui fece seguito un altro processo all'editore questa volta intentato dall'Inquisizione, sotto fortissime pressioni di gruppi di donne veneziane. Il libro fu condannato e messo all'*Indice*. Le stesse donne invitarono una monaca già famosa, Arcangela Tarabotti, a rispondere con una vivacissima difesa. Essa non si fece pregare e scrisse nel 1651 *Che le donne siano della stessa spetie degli uomini*. Quale significato attribuire alle manifestazioni di dissenso sempre più ampie e coinvolgenti interi gruppi di donne, di fronte alla pubblicazione di testi colmi di invettive? Un alone di gioco mondano, seppure di una mondanità colta, un po' superficiale e frivola, accomuna i due episodi che,

<sup>7</sup> Manfredi, *Cento Donne cantate*. Il libro viene ripubblicato a Ravenna nel 1602, accompagnato da altre rime di diversi autori.

<sup>8</sup> La *Disputatio nova* circolò in Italia prima di essere tradotta con un titolo leggermente modificato in *Disputatio perjucunda* (1638).

pur accaduti realmente, raggiungono nella versione tramandata il valore di aneddoti. Tutto questo, però, non annulla il valore e il significato che rivestono. Anche se all'interno di una ristretta cerchia intellettuale e letteraria le donne leggono, scambiano opinioni, esprimono giudizi, manifestano dissenso o consenso e, quando sono il bersaglio di critiche, si difendono. Gli interventi a volte precettivi, a volte correttivi, a volte semplicemente offensivi di qualche autorevole rappresentante della cultura o delle istituzioni, non rimangono più senza risposta. Parlare e scrivere di donne non è più esclusivo appannaggio dell'altro sesso: le donne da oggetto di trattazione diventano interlocutrici reali. Le donne fittizie dei discorsi letterari, i fantasmi delle donne evocati dai trattatisti suscitano in quelle reali il desiderio di contrastare con un proprio intervento diretto la "facile" circolazione negli ambiti tradizionali dei messaggi misogini. Da questo momento in poi parlare e scrivere di donne a ruota libera, con la certezza di non essere contraddetti, diventa operazione "a rischio". In ogni caso, al di là dell'apparente superficialità di questi eventi, resta un dato significativo: le donne in possesso di strumenti adeguati prendono la parola in prima persona senza più ricercare autorevoli difensori cui delegarla. Gli strumenti usati sono proprio gli stessi di coloro che sferrano l'attacco, strumenti potenti e sofisticati: la parola orale, che viene ascoltata e suscita attorno e sé l'interesse e il consenso, ma soprattutto la parola scritta, che trova spazio e diffusione e dà prestigio. I margini angusti all'interno dei quali alle donne era consentito muoversi: i salotti, le veglie, il mercato, la chiesa, la strada, la cucina, la camera della puerpera, la soglia di casa (che avevano fino ad allora rappresentato in un certo senso valvole di sicurezza sociale, luoghi in cui contenere e nascondere le inutili chiacchiere femminili) si aprono a prospettive nuove (cfr. Rodocanachi, *La Femme italienne*).

Nel XVI secolo il "discorso" sulla donna conosce uno sviluppo mai raggiunto prima, fino a diventare, nella seconda metà del secolo, una specie di cimento letterario, nel quale poteva impegnarsi chiunque si ritenesse idoneo a scrivere. Contemporaneamente subisce profonde modificazioni: non viene più affrontato in modo marginale, all'interno di testi dedicati ad altri argomenti, ma diventa il tema autonomo di una trattazione specifica. Medici, scienziati, filosofi, vescovi, cortigiani scrivono decine di trattati, orazioni, poesie, poemetti, lodi sulla donna e la varietà di professioni esercitate da coloro che scrivono è tale da non lasciar dubbi sul fatto che per affrontare la materia non fosse necessario avere competenze specifiche. Era uno degli argomenti di discussione preferiti, sia nei luoghi di ritrovo degli intellettuali che nei discorsi quotidiani, come è testimoniato dall'esplosione di polemiche che riuscivano a coinvolgere intere comunità (cfr. Kelso). Al di là del valore intrinseco e degli esiti più o meno riusciti, gli scritti delle donne si rivelano, anche se in modo discontinuo e limitato, l'espressione del disagio e della consapevolezza dell'oppressione cui sono sottoposte. Se, apparentemente, questa consapevolezza non sfocia in cambiamenti nella condizione realmente vissuta dalle donne, origina però un

filone sotterraneo di “femminismo” che dal XVI° secolo, in cui se ne costituisce, a nostro avviso, il nucleo originario, conoscerà un’evoluzione continua, pur con fasi alterne, fino ai nostri giorni.

2. Il ritratto che compare sulle prime pagine del *Merito — Vera Moderatae Fontis effigies, aetatis suae anno XXXIV* — è l’ultimo: solo tre anni dopo, il primo novembre 1592, infatti, Modesta da Pozzo de’ Zorzi, nominata Moderata Fonte, muore “co ’l dare alla luce una fanciullina” (Doglioni 5). Il contrasto tra il ricco vestito, tra il capo coronato d’alloro e il viso disadorno, dai tratti marcati e dallo sguardo dimesso e rassegnato, appare evidente: il ritratto verosimile di una donna stanca e delusa attenua l’efficacia dei simboli — la corona, gli ornamenti dell’abito — che la vorrebbero scrittrice all’apice del successo. Il conflitto fra essere e voler essere appare anzi un tratto caratteristico di tutta l’esistenza della scrittrice veneziana. Emerge con evidenza l’opposizione fra il desiderio e la volontà soggettivi di dedicarsi unicamente allo studio e alle lettere e il dato oggettivo del suo essere donna; fra il disegno di conseguire mete ambiziose e l’effettiva “modestia” delle realizzazioni. Tutto questo contribuisce a fare della vita e delle opere di Modesta, ancor più che un documento, un monumento emblematico nella storia della letteratura femminile: emblematicità giocata tutta entro i confini segnati dal potenziale di un ingegno femminile sensibile e fertile, e dall’esiguo spazio reale offerto alla sua fioritura. Da quanto abbiamo potuto ricostruire, quella di Madonna Modesta fu una morte annunciata almeno sette anni prima, quando, probabilmente in occasione di un’altra gravidanza difficile, trovandosi “sana per gratia di Dio della mente, ma del corpo amalada in leto” aveva convocato nella propria casa il notaio per dettargli il testamento.<sup>9</sup> La conclusione tragica di una gravidanza non doveva certo essere rara a quel tempo, se gran parte delle donne agiate sentivano il bisogno di lasciare le loro ultime volontà prima del parto (cfr. Vanzan Marchini 19).<sup>10</sup> Prevedendo e temendo di non superare un secondo appello, durante l’ultima gestazione Modesta cercò tenacemente di portare a termine la sua ultima opera. La funesta previsione questa volta si avverò: videro la luce insieme la quarta figlia e il libro, terminato proprio il giorno prima della morte, che poneva termine a un’attività letteraria di breve durata. Erano passati solo dieci anni dalla pubblicazione della sua prima opera, il poema cavalleresco *Il Floridoro*, esattamente lo stesso tempo trascorso dalle nozze con l’“avvocato delle acque” Filippo de Zorzi (Doglioni 4), nozze che avevano apportato cambiamenti radicali alle sue abitudini di vita. Le cure del governo della casa e dei tre figli che le erano nati (Doglioni 5), alle quali si era dedicata con impegno, seguendo scrupolosamente i dettami della precettistica del

<sup>9</sup> Modesta da Pozzo, fu Girolamo, *Testamento*, 11 luglio 1585, “Atti Sacco”, Busta 1192 (f. 467), Archivio di Stato di Venezia.

<sup>10</sup> Cfr. M. L. Lenzi, *Donne e madonne*, in particolare la nota 20 (pp. 20–21), riguardante la storia di Costanza Varano-Sforza.



tempo, le avevano imposto limitazioni tali da non consentirle più di continuare a studiare e a scrivere, come durante gli anni brillanti della giovinezza. Per una donna sposata, estenuata fra l'altro da parti incessanti, la letteratura era destinata a divenire un corollario poco significativo dell'esistenza. Prima venivano i lavori manuali, la cura dei figli e del marito, l'organizzazione del lavoro della servitù, il carico, anche psicologico, della rappresentanza della famiglia. Solo nei rari momenti di libertà e soprattutto grazie a quella tenacia che contraddistingue il suo carattere, poteva dedicarsi allo studio. Eppure proprio le vivaci e al tempo stesso amare riflessioni sul matrimonio costituiscono il nucleo originario del *Merito* e certamente occupano in quegli anni i suoi pensieri. Per comprendere il contesto nel quale si colloca la stesura della sua ultima opera è necessario risalire agli anni dell'infanzia, su cui ci informa esaurientemente il prezioso, splendido documento biografico, *La Vita della Signora Modesta Pozzo d'i Zorzi*, nominata Moderata Fonte,<sup>11</sup> scritto da Giovanni Nicolò Doglioni solo un anno dopo la morte di Modesta. Storico e studioso di scienze naturali, autore a sua volta di diverse opere, membro dell'Accademia degli Incogniti, scrisse *La Vita* non da biografo distaccato, ma da zio, amico, precettore direttamente partecipe e in parte anche responsabile di alcuni orientamenti ad essa impressi. Meticolosa è la cura nella narrazione di episodi, soprattutto dell'infanzia e dell'adolescenza, che mettono a fuoco l'influenza esercitata sulla scrittrice dall'educazione del tutto insolita che le fu impartita.

Modesta da Pozzo nasce a Venezia, seconda di due figli, il 15 giugno 1555 da Hieronimo, avvocato di Palazzo, e da Marietta dal Moro, entrambi di "famiglia cittadina di questa città", che muoiono l'anno successivo, probabilmente di peste. I due bambini ereditano, oltre a beni immobili, la cospicua rendita di oltre cinquecento ducati e vengono affidati alle cure della nonna materna, Madonna Cecilia di Marzi, sposata in seconde nozze a M. Prospero Saraceni, anch'egli avvocato. Modesta dunque nasce e cresce in una famiglia di professionisti abituati a contare sul grado delle proprie abilità e conoscenze per accedere a un potere dal quale sarebbero stati giuridicamente esclusi. In seguito la bambina è "posta a spese del Monasterio di Santa Marta", dove cominciano a manifestarsi quelle doti di vivacità e prontezza di spirito, unite a una memoria eccezionale, valorizzate e orientate dalle suore-maestre all'acquisizione di una educazione religiosa da esibire a tutti i visitatori, a lustro del monastero (Doglioni 3). La formazione culturale di una bambina, secondo la pedagogia del tempo, avrebbe dovuto terminare, ma il corso degli eventi subisce in questo caso una felice divergenza. A nove anni fa ritorno alla dimora del Saraceni dove ha modo di manifestare, sotto l'affettuosa guida del nonno, le sue precoci qualità: "in qualunque cosa, acchè si metteva, riusciva ella eccellente,

---

<sup>11</sup> Alcune copie manoscritte, portanti la stessa data, presso la Biblioteca Correr di Venezia, testimoniano che essa circolava prima della pubblicazione del *Merito* e quindi non fu commissionata dall'editore all'ultimo momento.

perciocchè da sé stessa si è visto (con meraviglia di ciascuno) che dissegnava, et ritraeva al naturale con la penna ogni figure, che le fusse stata posta davanti. Suonava l'arpicordo, et il liuto, et cantava; era più che mediocrementemente introdotta nell'aritmetica, ma nello scrivere bene, presto, et colla vera regola dell'ortografia pochi, io credo, che se la potessero eguagliare, nonché anteporre" (Doglioni 4). Quando la figlia del Saraceni sposa l'accademico Giovanni Nicolò Doglioni, Modesta la segue nella nuova casa. Nobile di origine bellunese, il Doglioni dopo aver portato a termine gli studi presso l'università di Padova, si stabilisce a Venezia dove, a partire dal 1576 "fu onorato d'un Officio nel Magistrato della sanità solito a concedersi a persone fedeli, sufficienti, e per ottima fama ragguardevoli" (*Le Glorie degli Incogniti* 257). Questo matrimonio segna una tappa fondamentale per la giovane: si consolidano le sue acquisizioni, si amplia e si articola il suo orizzonte culturale. Le sue, fino allora, precarie capacità di autodidatta vengono accuratamente esercitate dallo stesso Doglioni; "et io che conoscevo il valor suo fino a quell'ora sepolto, volendo che fusse palese, cominciai, come amico della virtù ad essercitarla a comporre, et insieme pubblicando le cose sue, fui principio di farla conoscer al mondo per unica, o rara" (Doglioni 4). Inizia così il periodo forse più felice nella vita di Modesta. Alla presenza affettuosa, incoraggiante e competente del "barba" ("zio" in dialetto veneto), la ragazza intraprende studi più sistematici e scrive le prime opere. Allo stesso tempo intrattiene rapporti con gli intellettuali più importanti del suo tempo, amici di Doglioni (Tomasini 371). Compone una cantata per musica intitolata *Le Feste*, scritta in occasione di una delle quattro manifestazioni pubbliche che si tenevano a Venezia ogni anno e rappresentata il giorno di S. Stefano del 1581 davanti al Doge Nicolò da Ponte e pubblica *I tredici canti del Floridoro*, un poema epico incompiuto dedicato a una famosa concittadina, Bianca Capello, divenuta in quegli anni moglie di Francesco de' Medici. L'opera è costruita a imitazione dell'*Orlando furioso*, ma gli eroi principali sono esclusivamente femminili. Doglioni non solo favorì la pubblicazione delle sue prime opere, ma la introdusse in circoli e salotti dove si discuteva liberamente di politica, storia e filosofia (Spini 139-88), in un clima di "compatta società di libertini al margine del conformismo cattolico" (Renucci, *La cultura* 1395).

3. Le pagine che precedono il testo vero e proprio del *Merito*, si offrono al lettore con un particolare addensamento di segnali: una lettera dedicatoria "Alla Serenissima Signora donna Livia Feltria della Rovere, Duchessa d'Urbino", firmata non dall'autrice (morta, come già detto, otto anni prima) ma dalla figlia Cecilia; due sonetti dedicati alla madre dal figlio Pietro; infine un ritratto a stampa e la *Vita . . . scritta da G. N. Doglioni. L'anno 1593*. È certamente dello zio l'idea di far stampare il ritratto, con quella parola chiave "vera", per contrapporla alle numerose immagini circolanti,<sup>12</sup> tendenti a enfatizzare una

<sup>12</sup> Altri ritratti a stampa di Moderata Fonte si trovano in Tomasini 368, e in Gamba.



bellezza e una leggiadria in realtà mai possedute dalla nipote. La mobilitazione di un intero nucleo familiare nella presentazione dell'opera (manca solo il marito, morto prima del 1600), consolida l'immagine di una figura femminile singolare in cui il dato esistenziale si salda strettamente all'attività letteraria. Collocare il *Merito* nel genere letterario del dialogo o del trattato significa sovrapporre a forza un modello codificato da regole precise a un'opera di difficile catalogazione. Ci sembra inadeguata la definizione di trattato in senso stretto: la forma della conversazione, infatti, si mantiene fluida, agile e varia, alternando cambiamenti di scena (il giardino e l'interno della dimora) a numerose digressioni che possono assumere la forma di un racconto, di un sonetto, di un mito o di "stanze d'amore". Forse si spiega così la definizione del tutto nuova suggerita dalla stessa autrice: "domestica conversazione" (*Merito* 11), che sembra rieccheggiare, parodiandola, la "civil conversazione" dei consessi maschili. I protagonisti si muovono come su una scena teatrale, interpretano se stessi e il compito di rappresentare la propria condizione sociale non si sovrappone alle connotazioni dei singoli caratteri. Nello spazio scenico si muovono, si toccano, si prendono per mano, giocano, scherzano, pranzano, dormono e sognano, in situazioni che simulano la vita quotidiana. Lontano dalle corti, dai cenacoli delle accademie, dai convegni in cui la parola e l'intervento maschili prevalgono, la donna si sente a suo agio, sola tra pari, in compagnia di altre donne.

Nella letteratura italiana fino al XVI° secolo si incontrano poche donne autrici di un "dialogo" o di un "trattato": nell'ambito delle corti principesche, dove si registra la maggior concentrazione di scrittrici "cortigiane", "donne di palazzo" o nobildonne con responsabilità pubbliche il genere prediletto è la poesia.<sup>13</sup> Quindi non solo la contemporaneità della pubblicazione, nella Venezia del 1600, del trattato di Lucrezia Marinelli e del dialogo di Moderata Fonte, desta interesse, ma soprattutto che due donne vissute non nell'ambito di una corte, ma in una dimora privata, si confrontino con un genere letterario considerato fino allora di esclusiva pertinenza maschile. L'ambiente descritto da Moderata Fonte nella sua "domestica conversazione" non fa riferimento a quello, analogo, del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, né trova un riscontro reale in presunti salotti letterari femminili della cui esistenza non abbiamo notizia, almeno sino alla prima metà del Seicento. Nel Cinquecento, quando la città diventa il luogo in cui si insediano nobili e borghesi, quando i rapporti fra le persone, così come fra le cose, diventano più fluidi e più intensi, prende l'avvio la scoperta o la riscoperta della conversazione privata, riservata solo a donne, con temi quindi peculiarmente femminili. D'altra parte, il più agevole accesso per le donne nobili

---

<sup>13</sup> Veronica Franco, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, fra le cortigiane, Vittoria Colonna fra le donne d'alto rango, praticano prevalentemente generi letterari minori. Tra le poche eccezioni, il dialogo *Della infinità d'amore* di Tullia d'Aragona, Venezia, 1547, e il *Dialogo di I. N. Veronese in cui trattasi la quistione già nota ma non affatto definita se Adamo od Eva abbia maggiormente peccato*, Venezia, Aldo, 1563. L'opera, composta un secolo prima, venne fatta stampare da un discendente della scrittrice.



a un'educazione classica deve aver rappresentato un salto di qualità nel modo di trattare la materia del "privato". Il dialogo di Moderata Fonte ne è un riflesso esemplare, unico: l'esperienza specifica dell'essere donna si eleva a forma di cultura; il consenso, la comprensione, la solidarietà diventano la base stabile sulla quale costruire un'interpretazione in chiave storico-critica di tutta la vicenda femminile.

Il *Merito* non è scritto in risposta ai *Donneschi difetti* del Passi (la cui stesura è successiva); viene però utilizzato in questa funzione dai parenti dell'autrice e dall'editore. Certo la sua ideazione fu favorita dal clima di grande attualità del dibattito. Non sappiamo quanta parte del testo si debba alla manipolazione dei parenti che ne curarono la pubblicazione a più di otto anni dalla morte, né è possibile stabilire quali altre interpolazioni siano intervenute a modificare il manoscritto originario. La figlia di Modesta, nella lettera di dedica alla duchessa d'Urbino, ci informa che l'opera fu terminata "il giorno stesso che di parto morì . . . senza poterla pur ne anco riveder una fiata".<sup>14</sup> Il carattere di incompiutezza, aggravato dalle circostanze drammatiche di una morte sentita come imminente, può avere stimolato il Doglioni o lo stesso editore Imberti (il più interessato all'addattamento dell'opera al gusto e alle aspettative dei lettori) a intervenire sul testo originale. Ma sono solo supposizioni. Ciò che si può senz'altro rilevare è la presenza di alcune forzature dovute all'inserimento di racconti, leggende e "stanze d'amore" che fanno pensare a un tentativo di equilibrare quantitativamente le due parti in cui si divide l'opera. Tuttavia a noi sembra che la morte improvvisa dell'autrice non abbia nociuto alla sua riuscita complessiva, come pare invece ritenere Cristofano Bronzini (117). Infatti, uno dei motivi dell'originalità della scrittrice risiede nell'aver attinto, per mancanza di tempo, al materiale più immediatamente fruibile, e cioè alla propria diretta e personale esperienza. Si pensi in particolare agli appesantimenti che sarebbero derivati da un possibile sviluppo nella direzione del "ritratto di donne illustri", di cui traboccava la trattatistica del tempo. Senza arrivare a sostenere che lo stato "grezzo" sia garanzia di maggiore "naturalhezza", riteniamo che una rilettura e magari un ampliamento nel senso più tradizionale avrebbe potuto condurre ad una ricerca di omologazione a modelli letterari invalsi, col rischio di appesantirne l'impianto e di comprometterne la freschezza e l'agilità. Un fatto è comunque certo: il titolo dell'opera fu Moderata Fonte a sceglierlo<sup>15</sup> ed è un altro segnale della singolarità del testo, nonché un indizio di un modo inedito di trattare la materia. In larga parte, sul frontespizio delle opere scritte in difesa o in lode della

<sup>14</sup> Cecilia Zorzi, *Lettera*, Moderata Fonte, ne *Il merito*, seconda p. non numerata.

<sup>15</sup> Il termine "merito" compare dodici volte nel testo, e.g.: "[gli uomini] conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidiando al merito nostro, cercano di distruggerci" (21). Si veda anche p. 22; p. 40: "la bontà di noi donne non è per volontà, ma per natura, et essendo di natura noi manco inclinate al male, che gli uomini, astenendosene, il merito non è nostro, o poco, e non astenendosene il peccato è grave, e quasi volontario per la poca forza, che ci fa la nostra inclinazione"; cfr. anche p. 41; p. 47; p. 48; p. 52; p. 60; p. 61.

donna brillano sostantivi e aggettivi ispirati all'esaltazione più ostentata (la "dignità", l'"eccellenza", la "perfezione", la "nobiltà", il "pregio", la "bellezza", la "bella creanza", gli "ornamenti") che denotano l'artificiosità dei discorsi e mal si addicono alle argomentazioni e alle dimostrazioni razionali: dire che la donna è "eccellente", "bella" e "perfetta" equivale, più o meno, a non dirne nulla. Di qui la necessità di fare del titolo il vessillo della propria scelta. "Merito" è un termine che ingloba diversi significati e contiene nella sua radice semantica il senso dell'"essere specifico", dell'"essere abile e capace", e, allo stesso tempo, dell'"essere degno". Non si vuole qui arrivare a interpretare il titolo nel senso dell'importanza specifica delle donne, anche se va rilevata la novità del tentativo di non affrontare il tema solo sul piano speculativo e di non inserirsi nell'annosa polemica con un contributo di mera difesa dalle accuse rivolte alle donne. In effetti Moderata Fonte non parla della "donna" in generale, ma di sette donne, le quali a loro volta parlano non della "donna", ma di loro stesse. Ma soprattutto il termine "merito" è la spia del rifiuto di stabilire a priori un'astratta uguaglianza fra uomini e donne e della tendenza a ricercare specificità e differenze del proprio genere. A Venezia, tra la fine e l'inizio del secolo la donna fa il suo ingresso sulla scena letteraria non tanto contemplando il mondo, quanto parlando di sé e non solo nei trattati, ma in tutti i tipi di produzione letteraria più frequentati.

4. Il dialogo, scandito in due giornate, si svolge nel giardino di Leonora e ha per protagoniste "sette nobili et valorose Donne di età, et stato differenti, ma di sangue, e costumi conformi, gentili, virtuose et di elevato ingegno, le quali, percioche molto si confacevano insieme, avendo fra loro contratto una cara, e discreta amicitia, spesse volte si pigliavano il tempo, et l'occasione di trovarsi insieme in una domestica conversazione; et senza aver rispetto di uomini, che le notassero, o l'impedissero, tra esse ragionavano di quelle cose, che più loro a gusto venivano" (*Merito* 11). Esse rappresentano sette condizioni diverse: "la prima di esse avea nome Adriana, che era vecchia, e vedova; la seconda era una sua figliola da marito nominata Virginia; la terza era una vedova giovane, che si nomava Leonora; la quarta era detta Lucretia, donna maritata di assai tempo; la quinta Cornelia giovane congiunta a marito; la sesta Corinna giovane dimmessa, e la settima Elena . . . di fresco maritata" (*Merito* 11). Quest'ultima circostanza orienta subito il discorso sugli uomini e sul matrimonio. Elena torna felice "di villa" nella casa di Venezia e racconta le sue prime esperienze di donna sposata: tutto andrebbe bene se il marito non le impedisse di uscire di casa. Le sette donne constatacono come l'assenza di uomini consenta loro di esprimersi con più autenticità e franchezza e costituisca una sorta di temporaneo stato di libertà. Virginia dichiara di non volersi sposare, ma la madre risponde che gli zii, a causa della cospicua eredità che ha ricevuto, vogliono per forza maritarla. Corinna, a sua volta, prende posizione contro il matrimonio e per questo le altre la invitano a scrivere un volume per mettere in guardia le "povere figliuole". E infine recita un sonetto in cui afferma la propria piena autonomia, la volontà di mantenersi



libera. Adriana viene eletta regina e, stabilito che materia del loro ragionare siano le donne e gli uomini, divide le compagne in due partiti: Leonora, Cornelia e Corinna devono “dire degli uomini quanto male si può dire liberamente” (*Merito* 19), mentre Elena, Virginia e Lucrezia dovranno parlare a loro favore. Il discorso mette in luce l’uso strumentale che gli uomini fanno della cultura e i motivi per i quali essi amano definirsi superiori. In realtà, l’autorità che gli uomini si sono arrogati è il frutto di un abuso storico: “se siamo loro inferiori d’autorità, ma non di merito — dice infatti Corinna — questo è un abuso, che si è messo nel Mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito, e ordinario; e tanto è posto in consueto, che vogliono, e par loro, che sia lor di ragione quel, che è di superchiaria: e noi che fra le altre qualità, e buone parti, siamo tanto di natura umili, pacifiche, e benigne, per viver in pace sofferimo tanto aggravio, e sofferiremmo più volentieri, se pur avessero essi un poco di discrezione, che volessero almanco, che le cose andassero egualmente, e vi fusse qualche parità, e non ci volessero aver tanto imperio sopra, e con tanta superbia, che vogliono, che siamo loro schiave, e non possiamo far un passo senza domandar loro licentia; né diciamo una parola, che non vi facciano mille comenti; parvi, che questo sia così picciolo interesse nostro, che dobbiamo tacere, e lasciarlo passar via così sotto silenzio?” (*Merito* 22). Vengono quindi passati in rassegna atteggiamenti e comportamenti di padri, mariti, figli e amanti. Ognuna di queste analisi è corredata di esempi tratti dalla vita privata di ciascuna. Riprendendo le teorie del tempo si discute anche sulla natura della donna: essa è riconosciuta come più debole dell’uomo, ma l’aspetto naturale è secondario: determinanti, invece, sono la ragione e la volontà che equilibrano le presunte carenze originarie. Riguardo al matrimonio, si sostiene che la donna perde in dignità in quanto le è quasi sempre imposto. Al contrario, si attribuisce alla verginità un senso di integrità e autonomia fisica e intellettuale, quale unica condizione in cui la donna non è sottoposta all’autorità di un uomo. Ma cosa direbbero gli uomini se le sentissero parlare così? “Farebbon forse — dice Lucrezia — qualche libro in nostro dispregio in risposta di queste nostre ragioni” (*Merito* 61). La mattina seguente la “gentil ragunata” riprende il discorso dove era stato interrotto. Perché, nonostante tutto, le donne amano gli uomini? Quando le donne amano di amore sensuale, lo fanno principalmente per compiacere chi amano. Ma l’amore può essere favorito anche da influenze celesti che determinano le inclinazioni, oppure dalla “conformità delle complessioni”. Ciò non significa che le donne siano costrette ad amare per forza: ad esse è concesso il “libero arbitrio”, quantunque la loro *pietas* le predisponga più degli uomini all’amore. Il legame più importante fra gli esseri umani è l’amicizia: meglio aver “un buon amico che un stretto parente” (*Merito* 69). Da questo punto in poi la conversazione, per un buon numero di pagine, scivola sull’analisi di numerosi fenomeni naturali quali il terremoto, le maree, il vento. Viene quindi la volta degli elementi di cui si compone l’universo e si prosegue con considerazioni sulle caratteristiche e le proprietà di uccelli, pesci, piante e minerali. Spesso, a interrompere



l'illustrazione di tali fenomeni, una delle donne racconta una leggenda o una novella.<sup>16</sup> Leonora vorrebbe pronunciare "un'orazione pubblicamente in genere dimostrativo", affinché gli uomini "si muovano almanco per forza di parole" (*Merito* 112). Ma Corinna, ritenendo la compagna "troppo furiosa", la consiglia di parlare "in genere deliberativo, persuadendo gli uomini in nome di tutte le donne che ci amino, e tenghino conto di noi" (*Merito* 112-13). Segni di pace e segni di guerra si alternano nelle loro fantasie. Se gli argomenti della sua orazione non dovessero bastare, Leonora si dichiara infatti disposta ad armarsi come le antiche Amazzoni. Segue l'elogio di molti autorevoli personaggi della Venezia del tempo, soprattutto letterati. Di qui lo spunto per parlare di poesia, di arte del comporre, di musica, di pittura, di scultura, nonché della grazia e della bellezza delle donne veneziane, e soprattutto della loro cultura. L'importanza e il piacere della cultura sono tanto più apprezzati, quanto più alle donne è difficile accedervi. Infatti molti uomini proibiscono loro anche solo di imparare a leggere e a scrivere, e l'ignoranza le rende loro schiave. A questo punto Verginia, convinta da tante ragioni, ribadisce di non volere "star soggetta ad uomo veruno, potendo star liberamente in pace" (*Merito* 144-45). Ma la madre la convince che prendere marito è il minore dei mali. Per finire Corinna recita le sue "stanze d'amore". Giunone, ingelosita dal potere di Venere sulla Terra, manda Superbia e Avarizia a spuntare le saette di Eros, che, da quel momento in poi, colpirà solo superficialmente. L'ultima stanza contiene un appello alle donne affinché cessino di correre dietro agli uomini e si dedichino agli studi e alle opere che possano renderle immortali.

5. Lo spettro dei possibili ruoli laici riconosciuti a una "gentildonna privata" nella società del tempo è completamente coperto dai sette personaggi. Tre di loro sono sposate (una da pochi mesi), due sono vedove e due nubili. Ciascuna è contraddistinta, oltre che dal proprio *status*, anche da un particolare carattere psicologico, tanto che si può essere indotti ad azzardare una lettura in chiave di romanzo: non si dimentichi che questo genere letterario nascerà a Venezia ad opera dell'Accademia degli Incogniti, ai cui membri fondatori Moderata Fonte era stata particolarmente vicina in gioventù. L'espedito letterario dell'elezione di una regina non deve far pensare all'esistenza di una gerarchia: il piccolo gruppo femminile è una società di eguali. Nessuna può esibire cariche o dignità pubbliche speciali, come invece accade nei dialoghi in cui sono presenti personaggi maschili; nessuna quindi è munita di un'autorità superiore. Se di gerarchia, o meglio di autorevolezza, si può parlare, è solo in riferimento alla cultura e all'esperienza. Accomunate da una profonda amicizia, maturata in molti anni di frequentazione, e da un livello di conoscenza non comune per il loro tempo e il loro ambiente (si tenga sempre presente che non

---

<sup>16</sup> In particolare la leggenda del "Liocomo", contenuta nelle pp. 92-96, e la novella del "Pentolaio", a p. 116.

sono né “donne di palazzo”, né “cortigiane”, ma “gentildonne private”), le unisce la comune esperienza di donne. Adriana, ad esempio, rappresenta, per così dire, l’ala più moderata e conservatrice del gruppo. Sul versante opposto si trovano Leonora, la giovane e ricca vedova, e Corinna, la poetessa, le cui irriducibili contestazioni traggono alimento da solidi argomenti storici, giuridici e politici. Esse hanno la funzione di rintracciare la fitta tessitura di nessi che ha determinato nel genere umano la separazione netta tra uomo e donna. Adriana, vecchia e vedova, aderisce perfettamente al modello della “mal maritata” e pur riconoscendo di aver sofferto le peggiori angherie fisiche e morali dai suoi due mariti, continua a vedere nel matrimonio il minore dei mali. A maggior ragione sostiene questa idea perché madre di Virginia, la più giovane e la più inesperta del gruppo, che gli zii, a causa della cospicua dote, avevano intenzione di maritare al più presto. Virginia è l’unica a non schierarsi in modo netto nel corso del dialogo, ma verso la fine, dopo aver attentamente ascoltato tutto ciò che è stato detto, dichiara apertamente di non volersi sposare. A lei è affidata la parte dell’ingenua insieme ad Elena, che si è appena maritata ed è felice, anche se si lamenta che il marito non le consenta di uscir di casa. Cornelia, madre di un figlio morto in giovane età, descrive il rapporto privilegiato che la univa a lui. Leonora è il tipo più vivace e imprevedibile: suoi sono la casa e il giardino in cui si svolge il dialogo. Consapevole che solo se vedova una donna poteva accedere all’indipendenza economica, potendo fruire della propria dote senza mediazioni maschili, considera una fortuna aver avuto in sorte di perdere il marito poco dopo il matrimonio e di avere una rendita che le permetterà di vivere indipendente fino alla fine dei suoi giorni. Proprio come quella zia, dalla quale aveva ereditata la casa, che aveva potuto mantenersi libera e che lei da giovane avrebbe voluto imitare. Alla provocazione di Adriana che, lodandone la bellezza, le chiede perché mai non si risposi: “Rimaritarmi eh?” — risponde — “più tosto mi affogherei, che sottopormi più ad uomo alcuno; io sono uscita di servitù, e di pene, e vorresti, che io tornassi da per me ad avvilupparmi? Iddio me ne guardi” (16-17). Fornita di una *vis* polemica e satirica incontenibile, Leonora non perde occasione per parlare quanto peggio può dell’altro sesso: è lei l’artefice di una lunga lista di modi di dire e di battute ironiche. Lucrezia, nella sua bonarietà, le fa da spalla, fornendole lo spunto per le sue invettive. La letterata del gruppo, Corinna, è il personaggio più coerente, e, forse proprio per questo, il meno credibile. Il sonetto da noi riportato (*Merito* 14), pronunciato all’inizio del dialogo, è un programma di vita in cui si esplicano la decisione di non sposarsi e la volontà di dedicarsi interamente allo studio per riceverne gloria. Corinna sembra avere le idee più chiare sulle cause della subalternità femminile, tutte le altre si rivolgono a lei per le questioni controverse ed essa le risolve spesso recitando versi composti in qualche occasione particolare. Rappresenta forse per Moderata Fonte l’aderenza ideale al modello della propria gioventù interamente consumata negli studi. Ma l’identificazione di Moderata Fonte in Corinna è una tentazione tanto forte quanto fuorviante: l’autrice, infatti, è un po’ tutti i personaggi del suo

dialogo.

Le due parti che compongono il *Merito* non sono omogenee: mentre la prima si presenta compatta, sia nell'andamento del dialogo che nei contenuti, la seconda appare il risultato dell'assemblaggio di diversi spezzoni, peraltro non sempre coerenti fra loro. Nella prima parte la "domestica conversazione" procede in modo equilibrato vertendo sul tema dei rapporti delle donne con gli altri membri della famiglia e con le istituzioni. Apparentemente la seconda giornata invece è percorsa dagli argomenti più disparati. È il caso, ad esempio, delle lunghe spiegazioni di fenomeni scientifici di natura geologica, astronomica, meteorologica, alchemica e magica o anche il caso delle considerazioni su lingua, grammatica, poesia, pittura, linguaggi del corpo che si intersecano con il racconto della leggenda del Liocorno, con la declamazione di un "incantamento d'amore" in versi e con un'orazione rivolta agli uomini da parte di Leonora. Si potrebbe pensare, forse, che la seconda giornata ha come unico scopo di aumentare il volume del trattatello, ma a questa obiezione si può intanto rispondere che il genere del "dialogo" non richiede che l'argomento della trattazione venga rigidamente elaborato. D'altra parte poi, la "domestica conversazione" sembra autorizzare ampie digressioni negli ambiti più svariati, soprattutto se queste costituiscono il pretesto per ritornare sui temi principali. Né si può tacere che la seconda giornata è pervasa da una preoccupazione cruciale: la fretta di Moderata Fonte di portare a termine, in qualche modo, un'opera che altrimenti sarebbe rimasta incompiuta, la volontà, quindi, di farne una specie di *summa* di tutti i suoi scritti editi e inediti. Novelle, sonetti, "stanze d'amore", in una parola tutte le brevi composizioni prodotte in dieci anni di matrimonio vengono raccolte nel *Merito* come nell'ultimo luogo in cui avevano la possibilità di vedere la luce.<sup>17</sup> Si tratta dunque di un testo fortemente "soggettivo". Rare sono perfino le citazioni di classici per avvalorare le proprie tesi; in deroga alle abitudini del tempo Moderata Fonte cita, attraverso i suoi personaggi, quasi esclusivamente se stessa. Pare piuttosto che la disomogeneità della seconda giornata sia da ascrivere a un piano preciso e alla volontà dell'autrice di mostrare l'ampiezza e la profondità delle proprie conoscenze, facendo intendere ai lettori come le conversazioni femminili non fossero quei vaniloqui insensati e privi di qualsiasi attendibilità culturale che gli uomini volevano far credere nei loro trattati. Sensibile al nuovo spirito scientifico, Moderata Fonte si dilunga a descrivere fenomeni naturali, caratteristiche e proprietà di piante e animali, insieme a discipline quali la scultura, la pittura e la poesia e affida a Lucrezia il compito di spiegare il motivo per cui è giusto che le

---

<sup>17</sup> Doglioni ci informa della produzione poetica di Moderata Fonte, legata soprattutto a "commissioni" in occasione di nascite, morti, matrimoni e visite di personaggi illustri. Riguardo alle "Stanze d'amore" riferisce: "Un'altra volta postasi lei nella fantasia la sera un soggetto, la mattina levò con lo scrivere trentasei stanze, che aveva in quella materia composto d'invenzione poetica d'un inganno d'amore, che pur deve con il Merito delle Donne stamparsi nel fine" (Doglioni 6).



donne trattino di temi apparentemente non pertinenti: “è bene che noi ne impariamo per tenir da noi, acciò non abbiamo bisogno dell’aiuto loro; e saria ben fatto, che vi fussero anco delle donne addottrinate in questa materia, acciò essi non avessero questa gloria di valer in ciò più di noi, e che convenimo andar per le man loro” (*Merito* 107).

Se si pone mente alla ricorrenza di determinati temi nelle pagine del *Merito*, si nota immediatamente che, tra tutti quelli di qualche rilevanza, il rapporto della donna con la conoscenza è decisamente il più ampio, il più coerente e meditato. L’ostentazione orgogliosa di nozioni scientifiche, oltre che letterarie, storiche e artistiche è un elemento chiave per la comprensione dell’opera di Moderata Fonte. Torna a più riprese l’argomento dominante del Floridoro: l’educazione delle bambine: “Sogliono anco molti a questo proposito” — dice Leonora — “proibir alle lor donne imparar a legger, e scriver, allegando ciò esser ruina di molte donne, quasi che dalla virtù ne segua il vizio suo contrario, e pur non si avvegghino, che, come voi avete detto del pulirsi, così, e con più ragione si dee dir dell’imparar alcuna scienza, poichè è da creder, che più facilmente possi cascar in errore un ignorante, che un saputo, et intelligente” (*Merito* 144). La precettistica del tempo suggerisce un’immagine dell’educazione più vicina a una sistematica promozione dell’ignoranza, del non sapere, che a un’ordinata acquisizione di un bagaglio, seppur minimo, di conoscenze. Il fine generale è l’accettazione della subalternità al marito e gli obiettivi intermedi sono l’annullamento della volontà individuale, l’abitudine all’obbedienza, al silenzio, all’umiltà, alla repressione del desiderio e della curiosità, al contenimento delle facoltà di pensiero all’interno di ristrettissime e ripetitive devozioni e incombenze domestiche. In fondo Corinna e Leonora, le portavoci del gruppo, non rivendicano altra opportunità che quella di accedere all’istruzione: esse individuano lucidamente nel nesso sapere-potere l’unica via di accesso all’emancipazione. Moderata Fonte conferisce al dibattito sulla “natura” della donna una valenza specificamente culturale e storica, e non scientifica. Gli uomini affermano che la donna è più debole di loro? L’autrice non lo nega, ma la ragione e la volontà valgono ben più della “natural complessione”, e il “merito” della donna consiste proprio nel riuscire a vincere la sua naturale disposizione tramite le virtù acquisite. Essa mostra di essere padrona delle nuove concezioni filosofiche sull’uomo. Il concetto moderno dell’individuo come prodotto delle circostanze sociali in cui si trova a vivere e come essere capace di mutamento soprattutto in virtù della ragione e della volontà, viene coraggiosamente esteso alla donna. La dignità umana non è più un dono di Dio, ma una meta da raggiungere, attraverso lo sviluppo delle proprie potenzialità: ma solo all’uomo è dato scegliere la forma di vita più alta a lui accessibile. A proposito dei pochi casi di virtù femminili segnalate dagli storici Corinna osserva: “Si pongono questi pochi essempli di persone famose, e segnalate, perché non scrivono gli istorici gli infiniti casi delle persone di bassa taglia, ma imagatevi, che ogni dì ne occorrono, e rimangon sepolte, e dimenticate nell’oblivione dal tempo”

(*Merito* 56). Dimenticate e cancellate dalla storia, alle donne è negata anche la conoscenza di esempi che potrebbero incoraggiarle a perseguire mete più nobili.

A favore o contro le donne, storici e letterati hanno scritto quasi sempre in modo interessato. Tra Virginia e Cornelia a un certo punto nasce un contrasto. Verginia sembra propensa a credere che le storie d'amore raccontate nei libri corrispondano a realtà. E Cornelia risponde: "Credete voi che tutto il bene de gli uomini, e tutto il mal delle donne, che dicono gli istorici, sia cosa vera? Dovete sapere, che son uomini quei, che l'hanno scritte, i quali non dicono mai verità se non in fallo; et anco per la invidia, e mal voler loro verso di noi; pensate pur, che rare volte ne dicono bene, ma laudano il loro sesso in generale, e in particolare per laudar se medesmi" (*Merito* 34). Virginia insiste: "— Ditemi di grazia, quelli si hanno affaticato con tanto studio, speso tanto tempo, e scritto tante opere in nostra laude, che son tanti, e tanti, non volete voi credere almanco, ch'abbino essi amato di cuore il nostro sesso così in generale, come in particolare? Io credo, rispose Cornelia, come de gli altri, che alcun non sia, che l'abbia fatto per molto amore, ma la più parte, credetemi, si ha messo a tale impresa più per suo utile, e onor proprio, che per il nostro: perché conoscendosi essi aver pochi meriti per inaltar, e illustrar il lor nome s'hanno servito dell'opera nostra, vestendo la lor fama delle nostre lodi, e perfezzioni. . . . Ma, che direte poi voi di tanti, c'hanno scritto in nostro biasimo? Che per uno, che ci lodi con verità, ve ne son mille, che ci vituperano contra ragione: e però non sia alcuno di questi vani discorsi, che vi persuada a credere, che alcuno ami, come dovrebbe, perfettamente, e senza inganno" (*Merito* 36). Ma, come osserva Lucrezia, "il ben de gli uomini come el mal delle donne non si può dire se non in favola" (*Merito* 96). Come se l'uso strumentale della storia, del diritto, della letteratura non bastasse, gli uomini impiegano le forme e i significati più riposti della lingua e della parola per denigrare la donna e lodare se stessi. Persino i grammatici, insinua ironicamente Corinna, "hanno il passivo del primo verbo, ma non l'attivo, che è proprio di noi; perché noi amiamo, et essi sono amati; hanno le note delle lor colpe, ma son senza regola ne loro appetiti; de' generi hanno il mascolino, e l'incerto; dei casi l'accusativo è loro, perché sempre ci accusano. Il dativo, perché tal'or anco ci percuoteno, l'ablativo perché sempre rimovono loro stessi, e ogni ben da noi" (*Merito* 119-20). Le tesi di Moderata Fonte e dei suoi personaggi non sono rivoluzionarie. La scrittrice veneziana si limita a rivendicare per le donne gli stessi diritti riconosciuti agli uomini. Essa non vuole rovesciare i ruoli, non fa appello a miti e leggende legati all'iconografia della "donna al potere", non rivendica un'astratta uguaglianza delle donne con gli uomini, ma evidenzia le peculiarità e specificità di ciascun sesso. La donna non ha mai potuto valorizzare il suo apporto nell'ambito del "pubblico". Nondimeno, benché costretta a vivere prevalentemente in un "interno", essa ha saputo mostrare le sue qualità e il suo "merito".



verticale dei sessi passa attraverso tutta la società: l'uomo viene definito dal posto che occupa nel mondo, la donna da quello che occupa rispetto all'uomo; l'uomo è giudicato per la sua autorità, la donna per la sua umiltà; l'uomo vale per ciò che fa, la donna per quel che è; l'uomo appartiene a se stesso ed è artefice del proprio destino, la donna appartiene sempre a un uomo (padre, fratello, marito, figlio). In una parola all'uomo attengono le categorie del "pubblico", alla donna quelle del "privato". Tra il XIV° e il XVI° secolo la separazione tra economia domestica ed economia di mercato, tra spazio della famiglia e spazio degli affari, tra relazioni private e relazioni professionali dà origine alla famiglia borghese, in cui la donna è rigidamente relegata in uno spazio "interno". Sposata, vedova e vergine: l'universo delle possibili definizioni civili di una donna si esaurisce qui. Anche se, condizioni civili in senso stretto, sono solo le prime due. In realtà per la terza non si può parlare di *status* definitivo, ma solo di stato di passaggio. Provvisoriamente sotto la tutela del padre di famiglia, ma solo per il breve periodo che ancora la separa dall'accesso alla condizione definitiva, pedina di un gioco familiare che si serve del matrimonio a scopo politico o economico, alla figlia non è dato scegliere. Se il padre non vuole o non può assegnarle una dote tale da permetterle un matrimonio di buon livello, le strada del monastero è obbligata. Il momento del passaggio è critico: all'atto della decisione, la figlia deve raggiungere il massimo della consapevolezza della propria impotenza. Nella *Tirannia paterna* (titolo primitivo de *La semplicità ingannata*), forte del pensiero di Moderata Fonte, Arcangela Tarabotti denuncerà con rabbia ed amarezza, per averli provati di persona, la sofferenza per l'inganno che l'aveva condotta alla reclusione a vita in quelle che chiama "le prigioni femminili" e il tormento quotidiano per essere stata "violentata" e costretta alla monacazione dai crudeli artefici di un sistema che vedeva coalizzati l'interesse dello stato e quello dei padri di famiglia (Tarabotti 43-57). Nel dialogo di Moderata Fonte, Corinna ci ragguaglia sulla misera sorte di quelle che, per motivi diversi, non si sposano, né vengono rinchiusi in un monastero: "dovrebbero tutti gli accorti, e amorevoli padri provveder a buon ora di locar le loro figliuole; e se per disgrazia occorre loro di mancar prima, che se le trovino aver locate, debbono almanco ordinar in tempo i casi loro, acciò le poverine non restino dopo la lor morte, veggendosi così diseredate, a bestemmiar le anime loro. . . . Altre [che] succedono in parte nelle facoltà co' fratelli, sono da quelli tenute in casa per ischiave, e usurpato le lor ragione, e goduto il loro, contro ogni giustitia, senza mai trattar di locarle; e così convengono sotto il loro imperio invecchiarsi in casa, servendo a i nipoti, e finiscono la lor vita sepolte innanzi, che morte" (*Merito* 23). La donna sola è incompleta e indefinibile, un'entità giuridicamente inesistente. La castità non ha valore in sé. È solo il segno del possesso maschile sul corpo femminile, il marchio di garanzia del padre all'atto del passaggio di proprietà costituito dal matrimonio. Sorprendono da questo punto di vista le dichiarazioni delle sette donne, in particolare di Corinna e di Leonora, secondo le quali il migliore degli stati possibili è quello



della donna non sposata. A Corinna che afferma di non volersi sottoporre all'autorità di alcun uomo, fa eco Lucrezia: "O felice Corinna, e quale altra donna al mondo, è, che vi possa agguagliare? certo niuna; non vedova, poiché non può vantarsi di non aver prima penato un pezzo; non maritata, poiché stenta tuttavia, non donzella, che aspetti marito, poiché aspetta di penare, e si suol dir per proverbio, che marito e mal'anno non manca mai" (*Merito* 13). Anche se la dichiarazione appare più una petizione di principio che una convinzione reale, il rovesciamento di senso di uno dei concetti-cardine della tradizione, viene individuato e diventa nel dialogo un punto di riferimento ideale al quale ispirarsi per la ricerca della "libertà donnesca". Castità, solitudine, libertà, rappresentate dalle tre statue della fontana che si trova nel giardino di Leonora, vanno intese come gradi successivi del cammino verso l'emancipazione. La castità liberamente scelta ("ai pensier puri / Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte" *Merito* 14) è simbolo di non sottomissione ad alcun potere temporale o religioso. La singolare valorizzazione dello stato verginale — non della monaca, ma della vestale — va interpretata anche e soprattutto come ricerca di un'integrità intellettuale non contaminata dall'ideologia maschile, che vorrebbe la donna ignorante e sottomessa. La natura dei legami familiari, tendente a convogliare il comportamento di figlie e mogli verso la disciplina necessaria a recluderle nello spazio della casa e ad accettare un ruolo produttivo subalterno, non sfugge ai personaggi del dialogo, che passano meticolosamente in rassegna i ruoli nella famiglia: "O ci siano padri, o fratelli, o figliuoli, o mariti, o amanti, o altri conoscenti in ogni grado ci offendono, ci abbassano, e quando possono s'ingegnano di confonderci, e annichilarci. Perché, quanti padri sono, che non provvedono mai alle lor figliuole vivendo, et alfin morendo lasciano tutto, o la maggior parte delle loro sostanze a mascoli, e le privano della propria eredità, non altramente, che se fossero figliuole di loro vicini, e così sono cagione, che le povere giovani cascano in mille errori per necessità, e i fratelli rimangono ricchi di roba, e di altrettanta vergogna. Voi non dite, poi aggiunse Leonora, di tanti che sono stati così crudeli verso le proprie figliuole, che per loro malvagità hanno lor levato, chi l'onor, e chi la vita miserabilmente?" (*Merito* 22-23).

Moderata Fonte ci informa che il vincolo matrimoniale, almeno a Venezia, non è indissolubile. Non sappiamo se esistesse una forma di separazione legale; di fatto, in caso di dissidio la moglie "se non può viver seco per la sua tristizia, quando ha ben sofferto, e sofferto, facilmente (potendo) si separa da lui: e ciò si vede far ogni giorno da molte savie donne, che non potendo aver tanta pazienza di sopportarli, si dividono da i tristi mariti, per non aver da provar l'inferno inanzi della morte" (*Merito* 25). In quel periodo le norme dettate dal Concilio di Trento avevano rafforzato l'istituzione matrimoniale. Il suo progressivo differenziarsi dall'istituzione familiare appare tangibile nella crescente pubblicità richiesta alle nozze, nella prescrizione dell'obbligo della celebrazione in chiesa, nell'enfasi posta sulla libera scelta dei coniugi, e nella lenta ma progressiva perdita di controllo della famiglia sul matrimonio a vantaggio dell'istituzione

politica e religiosa. Nel *Merito* si evidenzia la strumentalità della costrizione a sorvegliare “la casa e la robbà”. Anche la dote, l’eredità cioè che la figlia riceve dal padre e che potrebbe consentirle una vita indipendente “da regina”, in realtà non le appartiene. Solo alle vedove è consentito amministrarla. Nella maggior parte dei casi essa è invece utilizzata per risollevare le precarie condizioni economiche del marito: “la donna pigliando marito entra in spese, in figliuoli, et in fastidii, e ha più bisogno di trovar robbà, che di darla; poichè stando sola senza marito, con la sua dote può viver da regina secondo la sua condizione. Ma pigliando marito, e per aventura povero come spesso accade, che altro viene ad acquistar di grazia, salvo, che di compratrice, e patrona, diventi schiava, e perdendo la sua libertà, perda insieme il dominio della sua robbà, e ponga tutto in preda, et in arbitrio di colui, che ella ha comprato, il quale è bastante in otto giorni a farle far di resto d’ogni cosa? Mirate, che bella ventura d’una donna è il maritarsi; perder la robbà, perder se stessa, e non acquistar nulla se non li figliuoli, che le danno travaglio, e l’imperio d’un’uomo, che la domini a sua voglia” (*Merito* 59). Ricordiamo che la scrittrice fa eccezione: nel testamento, ringrazia il marito per averle donato “per sua zentillezza” la dote, all’atto del matrimonio. Ciò le aveva consentito di acquisire su di essa tutti i diritti d’uso e di amministrazione (*Testamento*).

Nonostante l’elogio iniziale della Serenissima, Moderata Fonte non mostra verso le istituzioni della propria città la stessa sicurezza di giudizio manifestata nel *Floridoro* (54-58). L’orgoglio di cittadina di una libera repubblica è offuscato dalla consapevolezza che anche a Venezia la legge non è uguale per tutti. Coesistono quindi in lei atteggiamenti contrastanti: se continua ad esaltare la lunga tradizione di indipendenza e il mito di libertà della Repubblica (cfr. Lane 102-8), critica però aspramente le norme che mantengono la donna in uno stato di inferiorità di fatto e di diritto. Quando per l’ennesima volta Adriana e Corinna si alternano a lodare governo e governanti, Leonora interviene bruscamente per richiamare le compagne alla realtà: “Che avemo a far vi prego con Magistrati, Corti di palazzo, e tali disviamenti? Or non fanno tutti gli uomini questi officii contra di noi? Non ci domandano se ben non gli siamo obbligate? Non procurano per loro in nostro danno? Non ci trattano da forestieri? Non fannosi proprio il nostro Mobile?” (*Merito* 123). Solo qualche pagina prima Corinna aveva spiegato ad Elena perché fin dall’antichità le leggi erano tanto severe verso le donne, lasciando invece gli uomini impuniti: “non erano già pazzi in questo gli uomini, se erano scelerati, che avendo essi a dar leggi, et eseguirle, avessero liberato le donne, castigando loro stessi”. D’altra parte, aggiunge Leonora, “se essi ci usurpano le nostre ragione, non dobbiam lamentarci; e dir che ci fanno torto? Perciocché, se siamo loro inferiori d’auttorità, ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito, e ordinario; e tanto è posto in consueto, che vogliono, e par loro, che sia lor di ragione quel, che è di soperchiaria” (*Merito* 50). Tuttavia la Repubblica ospita al suo interno le idee e la cultura in virtù delle quali quelle stesse scrittrici



che ne denunciava il carattere aristocratico delle istituzioni, i limiti della politica demografica e familiare, le parzialità e le carenze delle leggi, tendenti sostanzialmente a emarginare le donne, giungono nondimeno ai più alti livelli di analisi della condizione femminile. La Serenissima costituiva da secoli la sede di una importantissima tradizione laica e la sua costituzione era basata, oltre che su diversi statuti, in larghissima parte su consuetudini accettate da lungo tempo, miranti all'equilibrio delle forze politiche. Il governo, affidato com'era ad alcune migliaia di nobili, garantiva ampiamente la libertà di espressione e il confronto delle opinioni (cfr. Lane 293-317). Ma a Venezia come in altri luoghi la condizione delle nobildonne era ben diversa da quella dell'uomo nobile, come attestano le impressioni di alcuni viaggiatori francesi che vi sostarono durante il Seicento, e che annotarono nelle loro memorie la reclusione fisica in cui erano tenute le donne (cfr. Rodonachi). I concetti di libertà, uguaglianza e fraternità, che qualcuno sostiene esser nati proprio nel Rinascimento (cfr. Heller 19-36), sono rintracciabili più che in qualunque altro stato proprio nella Serenissima. La libertà astrattamente affermata per tutti escludeva di fatto le donne, che, proprio per questo, si trovavano nella condizione ottimale per rivendicarla. Proprio il "mito" della libertà di Venezia permette a queste scrittrici di approdare all'analisi critica della condizione femminile.

7. Quando nel giardino di Leonora si crea un clima favorevole alla conversazione, Cornelia esclama: "Iodato sia Dio poichè pur possiamo dire piacevolezze così per rider tra noi e far ciò che più ne aggrada, che qui non è chi ci noti, o chi ci dia la menda. Apunto — risponde Leonora — che se per caso qualche uomo ci sentisse ora a contar queste sì fatte burle, quante beffe se ne farebbe di noi egli? non potremmo vivere. Se noi vogliamo poi dire il vero, disse all'ora Lucretia, noi non stiamo mai bene se non sole, e beata veramente quella donna, che può vivere senza la compagnia di verun'uomo. Parmi soggiunse Leonora, che io mi viva in riposo, e che io senta una somma felicità nel ritrovarmi senza, considerando quanto sia bella cosa la libertà" (*Merito* 12-13). Il luogo, il tempo e il modo della conversazione possono apparire mediati da modelli invalsi nella letteratura del tempo. Se l'espedito è di chiara marca boccaccesca — ma qui, è importantante sottolinearlo, le donne non sono accompagnate da uomini, come nel *Decameron* — esso ricalca nondimeno una consuetudine storica invalsa fra le donne di ogni condizione e di ogni età: la forma della conversazione privata, il fitto intreccio di discorsi dal carattere informale e disimpegnato, spesso aventi come unico filo conduttore la vita quotidiana. Abbiamo già accennato, a proposito dello scandalo provocato da *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi, come le donne di Ravenna fossero in grado di esercitare con le loro reazioni forti pressioni sugli ambienti culturali e come il loro parere risultasse determinante per assecondare o ostacolare la libera circolazione delle idee sulla donna. Abbiamo visto anche come, qualche decennio dopo, in circostanze analoghe, le nobildonne di Venezia si rivolgessero



a suor Arcangela Tarabotti, nel parlatorio del monastero, chiedendole di prendere posizione contro coloro che sostenevano che le donne non avevano l'anima. Le occasioni di incontro fra sole donne per intrattenersi in conversari non si limitavano alle visite ai monasteri: andavano da quelle consuete, casuali e non programmate (gli incontri per strada, sulla soglia di casa, in chiesa, ecc.), a quelle scandite da occorrenze particolari. Per lungo tempo la gravidanza e il parto, ad esempio, restano confinati nella privata sfera femminile. Oltre all'usanza della puerpera di dare veri e propri ricevimenti ad uso e consumo esclusivi di parenti e amiche, che venivano a farle visita, portandole doni e congratulandosi con lei nei primi giorni dopo il parto (AA. VV. *Nascere a Venezia* 19-27; 80-83), bisogna ricordare anche le visite di cortesia. Stabilite spesso in giorni fissi della settimana, si svolgevano nelle case private e prevedevano uno speciale cerimoniale basato sull'esibizione del proprio *status* sociale (Rodocanachi 187-92). Questa tendenza diventerà consuetudine solo nel Settecento e solo negli ambienti nobili o altoborghesi emergenti, all'interno dei quali le donne animeranno impegnatissimi *salons*. Ma in questo caso la dimora non sarà più un semplice luogo privato destinato a private conversazioni, ma un luogo pubblico di relazioni mondane e culturali. L'esclusione degli uomini da questi consessi discendeva da antiche consuetudini (come quelle legate agli eventi della specificità biologica femminile), ma nella maggior parte dei casi non era deliberata. Essi si trovavano quasi sempre fuori casa nell'esercizio dei loro uffici o delle loro professioni, senza considerare poi che i discorsi femminili dovevano esercitare su di loro una scarsa attrattiva: per questo, anche se presenti, spesso gli uomini si autoescludevano. La diffusione capillare delle riunioni femminili, per quanto poco studiata, ha radici assai remote nella storia e si è manifestata in ambienti geografici e sociali molto lontani e diversi; un dato tuttavia è costante: a determinarla è il regime di netta separazione fra le attività dei due sessi. In certi luoghi — riferisce Rodocanachi — il "cicaleccio femminile" assume le dimensioni di un problema di ordine pubblico da regolamentare con apposite norme e decreti, tanto che, per fare un esempio, la Signoria di Genova, paventando la nascita di infiniti mali e pericoli, nel 1582 giunse a proibire le veglie che si protraevano fino a tarda notte (187-88).<sup>18</sup>

Parlare del "silenzio" della storia sulla donna, non significa affermare che essa non abbia avuto una "storia". Tanto meno il termine "silenzio" va inteso nel senso letterale: le donne hanno parlato, secondo molti, anche troppo o, piuttosto, hanno fatto "chiacchiere", "pettegolezzi", "ciance", "cicalecci", "cicalate", "sproloqui", "vaniloqui". O ancora, per usare gli espressivi attributi di Giuseppe Passi, le donne sarebbero "linguacciate, ciarliere, maldicenti, mordaci, simulatrici e bugiarde". Definizioni tutte che si declinano in prevalenza al femminile e che manifestano il disprezzo con cui il fenomeno è stato considerato. La scarsa importanza ad esso attribuita ha impedito di ricercarne la

<sup>18</sup> Anche cfr. Flandrin, *La famiglia* 146.

varietà e ricchezza e quindi la molteplicità di significati, e, al massimo, lo ha benevolmente relegato nell'ambito modesto e privo di valenza storica del "curioso" o del "pittoresco".

È vero che, soprattutto negli ultimi tempi, si è valorizzato il ruolo della donna nella trasmissione della cultura orale, ma la forma della conversazione privata fra sole donne non è mai stata considerata con l'attenzione che avrebbe richiesto. Le donne, a differenza degli uomini, non hanno avuto luoghi pubblici dove incontrarsi e confrontarsi. Eppure confronto c'è stato: costrette a far uso dell'unico spazio privato cui potessero accedere, l'interno della dimora, proprio in essa hanno affinato abilità intellettuali del tutto singolari. Se un soggetto storico va indagato nella sua specificità spazio-temporale, allora la donna di *ancien régime* va studiata nella "casa" e nel "quotidiano". Infatti, come la casa è il luogo per eccellenza dell'identità femminile e quindi anche degli incontri fra donne, così il "quotidiano" è il tempo femminile per eccellenza.

Il *Merito* non è dunque un "colorito pettegolezzo", né un libro da ascrivere al genere "pittoresco" (Zanette): è invece una nuova scheda da aggiungere agli "archivi del silenzio" (Le Goff 629). Con la sua opera, Moderata Fonte mostra di avere perfettamente individuato nella "casa" e nel "quotidiano", il luogo e il tempo in cui la donna si presta più favorevolmente ad essere osservata e studiata: una "Modesta" e oscura donna del Cinquecento suggerisce agli storici come studiare le donne.

Università degli Studi di Bologna

### Opere citate

- AA. VV. *Le glorie degli Incogniti*. Venezia, Valvasense, 1647. (Raccolta ufficiale delle tipografie degli accademici.)
- AA. VV. *Nascere a Venezia. Dalla Serenissima alla prima guerra mondiale*, Torino, 1985.
- Anonimo [Valens Acidalius], *Disputatio per jucunda, qua anonymus probare nititur mulieres homines non esse: cui opposita est Simonis Gedicci Sacros. Theologiae doctoris "Defensio sexus muliebris" Qua singula Anonymi argumenta, distinctis thesibus proposita, viriliter meruantur*, Francoforte, Hogae Comitit, 1644.
- Bronzini C., *Della Dignità, et Nobiltà delle Donne*, Firenze, Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622.
- Castiglione B., *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, Aldo Romano e Andrea d'Asolo, 1528.
- D'Aragona T., *Della infinità d'amore*, Venezia, Giolito, 1547.
- Doglionti G. N., *Vita della Signora Modesta Pozzo d'i Zorzi. Nominata Moderata Fonte*, Venezia, 1583. (Riprodotta ne *Il Merito delle Donne*.)
- Flandrin J.-L., *La famiglia*, Milano, Ed. di Comunità, 1979.
- Gamba B., *Alcuni ritratti di donne illustri delle province Veneziane*, Venezia, 1826.
- Heller A., *L'uomo del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Fonte Moderata, *Tredici canti del Floridoro*, Venezia, Stamparia de' Rampazzetti, 1581.

\_\_\_\_\_, *Le feste. Rappresentazione avanti il Serenissimo Principe di Venezia Nicolò da Ponte. Il giorno di S. Stefano 1581*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1581.

\_\_\_\_\_, *Il Merito delle Donne... In due giornate. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600 [contiene anche una lettera di dedica della figlia Cecilia, due sonetti del figlio Pietro, e la *Vita* scritta da Gio. Nicolò Doglioni].

Kelso R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.

Lane F. C., *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1973.

Le Goff J., *Storia*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981.

Lenzi M. L., *Donne e madonne*, Torino, Loescher, 1982.

Manfredi M., *Cento donne*, cantate da M. M. il Fermo Academico Innominato di Parma., Parma, Stamperia d'Erasmus Viotti, 1580.

Marinelli L., *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, co' difetti, et mancamenti de gli Huomini*, Venezia, B. Ciotti, 1600 (seconda ed. rivista e corretta, 1601).

Passi G., *I donneschi difetti*, Venezia, Giacomo Antonio Somascho, 1605 (prima ed. 1595).

\_\_\_\_\_, *Dello stato maritale*, Venezia, Iacobo Antonio Somascho, 1603.

\_\_\_\_\_, *La monstuosa fucina delle sordidezze de gl'huomini*, Venezia, Iacobo Antonio Somascho, 1603.

Pilot A., *Sette gentildonne veneziane a conciliabolo in due giornate dell'estremo Cinquecento e quel che ne seguì . . .*, in *L'Ateneo veneto*, Venezia, Tip. dell'Istituto veneto di arti grafiche, gennaio-febraio 1910.

Renucci P., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. 2, tomo 2, Torino, Einaudi, 1980.

Rodocanachi E., *La Femme italienne, avant, pendant et après la Renaissance*, Paris, H. Hachette, 1920.

Spini G., *Ricerca dei libertini*, Ed. Universale di Roma, 1950.

Tarabotti A., *Che le donne siano della stessa spetie degli Huomini . . .*, Norimberga, Inven Cherchenberger, 1651.

\_\_\_\_\_, *La semplicità ingannata*, Leida, Gio. Sambix, 1654.

\_\_\_\_\_, *Inferno monacale* [inedito].

Tomasini J. Ph., *Modesta a Puteo*, in *Elogia Virorum Literis et Sapiaentia Illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Padova, S. Sardi, 1644.

Vanzan Marchini N. E., *L'arte del levare e le strategie del far nascere* in AA. VV. *Nascere a Venezia*.

Zanette E., *Bianca Capello e la sua poetessa*, in *Nuova Antologia*, Roma, 1953, fasc. 1832.

\_\_\_\_\_, *Suor Arcangela Monaca del Seicento Veneziano*, Firenze, Tip. l'Impronta, 1960.



## A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's *Il merito delle donne*

"The first question to pose is therefore: how can women analyze their exploitation, inscribe their claims within an order prescribed by the masculine?" (Irigaray 78)

Any woman who undertakes to write about existing social structures implicitly contends with Luce Irigaray's question. Moderata Fonte, born Modesta Pozzo — one of the strongest and most polemical female voices in the literature of the Italian Renaissance — was certainly aware of the dilemma facing her as she began writing *Il merito delle donne*.<sup>1</sup> Moderata Fonte was a sixteenth-century Venetian writer, who had composed numerous sonnets and madrigals, several short plays and an epic poem before writing a treatise on the superiority of women. *Il merito delle donne* was written in the last part of Fonte's life, was published posthumously in 1600 and republished in its entirety in 1988.

*Il merito delle donne* belongs to a genre which became popular in sixteenth-century Europe and which argues that women are, contrary to popular opinion, equal or superior to men.<sup>2</sup> As Marc Angenot explains: "The defense of the superiority of women allows a brilliant exercise in argumentation" (152). Angenot goes so far as to suggest that the difficulty of sustaining such a paradox may constitute the historical origin of this genre. The treatises on the superiority of women which proliferated in this period seem in fact to provide just another occasion for writers to display their rhetorical skill or their wit or to pay homage to a female patron.<sup>3</sup> Male writers dominated the genre, as only men were schooled in the Aristotelian style of persuasive discourse, as well as in the corpus of Western thought, from which writers drew *exempla* to support their

---

<sup>1</sup> Modesta Pozzo was born in Venice in 1555 and lived with her grandmother after her parents died in her infancy. She showed her intellectual gifts, especially her extraordinary memory, at an early age. Nicolò Doglioni, an intimate family friend who wrote the introduction to the first edition of *Il merito delle donne*, recounts that young Modesta would question her brother on what he had learned at the grammar school which he, contrary to his sister, was allowed to attend. Doglioni notes that Modesta would retain that information better than her brother. Modesta Pozzo married Filippo de' Zorzi and had four children. She died of childbirth in 1592 at the age of 37.

<sup>2</sup> Fahy explains that "numerically, treatises on this subject constitute the biggest of the groups into which sixteenth-century works concerning women can be divided" (30).

<sup>3</sup> For instance Henricus Cornelius Agrippa intended to win Marguerite of Austria's favors with his *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus . . . declamatio*, written in 1509 and published in 1529. Torquato Tasso dedicated his *Discorso della virtù femminile e donnesca*, published in 1582, to the Duchess of Mantua.

arguments. Few women could or dared enter this literary domain, in which rhetoric played a greater or as great a role as ideology. The first woman writer to defend women forcefully and systematically against slander by men was Christine de Pisan, writing at the turn of the fifteenth century.<sup>4</sup> In the sixteenth century several women writers in Italy and France took up the pen in defense of women. One such writer is Moderata Fonte.

The numerous male authors who adopted the thesis of women's superiority made themselves the spokesmen for a sex, which, as Angenot writes, "does not possess the word, and whose chatter and utterance is perceived by the antifeminists as empty noise and of little consequence" (161). The need for men to speak in favor of the female sex arose, ironically, from their desire to silence them. In fact most of the fifteenth and sixteenth-century works about the ideal conduct of women stress silence as one of the most desirable of feminine virtues. Ruth Kelso concludes her analysis of such treatises stating that "the art of speech for the girl and the woman as well, was reduced for the most part to one simple rule: Silence" (50).<sup>5</sup>

In trying to understand how Fonte's writing was possible in view of her society's attempt to silence women, I shall explore some twentieth-century theories on language as they relate to female literature. While sixteenth-century Italian women defied socially proper conduct by writing, according to feminist critic Alicia Ostriker, women writers have always defied literary ostracism by becoming "the thieves of language" in their use of a medium that has been traditionally denied them. Critic Jacques Derrida overrides gender differences as he identifies all speaking subjects relating to language as thieves. According to him: "the *letter*, inscribed or propounded speech, is always stolen. Always stolen because it is always *open*. It never belongs to its author or to its addressee . . ." (177-78). Conceived as such, language has the power to relieve any tension or conflict that may arise from gender-related issues. Since tension and conflict form the very essence of Fonte's work, Derrida's proposition helps in the analysis of *Il merito delle donne* only insofar as it allows us to appreciate the open quality of the word.

More helpful in understanding the process at work behind Fonte's writing is the suggestion by feminist critic Luce Irigaray that one of the means for women to attain literary emancipation is consciously to assume the "mimetic" role historically assigned to them. Irigaray argues that

---

<sup>4</sup> In what is known as *La Querelle de la Rose*, Christine de Pisan attacks Jean de Meun's portrayal of women in the last part of *Le Roman de la Rose*, written over a century before. In *L'Avison Christine* and *La Cité des Dames*, Christine de Pisan defends women's reputation also against contemporary misogynists.

<sup>5</sup> Kelso (51) also quotes a fifteenth-century manual on the upbringing of girls in Italy, which gives specific details on how a girl should speak or be silent: "Rare, slow and low, should be the speech of the girl, who will use her mouth to hide her tongue and teeth when speaking, and when silent will close her lips with all due and natural humility" (Nicolau Jenson, *Decor puellarum* 1461).

to play with mimesis is, therefore, for a woman, to attempt to recover the place of her exploitation by discourse, without letting herself be simply reduced to it. It is to resubmit herself . . . to ideas, notably about her, elaborated in/by a masculine logic, but in order to make visible, by an effect of playful repetition, what should have remained hidden: the recovery of a possible operation of the feminine in language. It is also to "unveil" the fact that, if women mime so well, they do not simply reabsorb themselves in this function, they also remain "elsewhere." (40)

According to Irigaray's notion, the malleable and repetitive world of language allows Moderata Fonte the freedom to challenge the very premise on which society is founded: the right of one sex to dictate over the other.<sup>6</sup> In *Il merito delle donne*, Fonte unmasks the injustice of such a tenet through a playful enumeration of men's vices and the uncovering of women's merits. Therefore, that a woman writer can inscribe female "intentions" into discourse springs, according to Patricia Yaeger, from the belief that "language is not a reductively patriarchal system but a somewhat flexible institution that not only reflects but may also address existing power structures, including those conditioned by gender" (955).

Mikhail Bakhtin's ideas on the heteroglot nature of language corroborate Irigaray and Yaeger's notion of flexibility in language, while restricting Derrida's concept of the word's unlimited availability. Bakhtin sees language "not as an abstract system of normative forms but rather a concrete heteroglot conception of the world." Since he considers the word as "half someone else's," Bakhtin believes that an author appropriates a word in its entirety "only when [he] populates it with his own intentions and his own accents" (293). In this concept of prose "the writer makes use of words that are already populated with the social intentions of others and compels them to serve his own intentions" (299-300). Bakhtin also suggests that a prose work may at times include "two utterances, two speech manners, two styles, two 'languages,' two semantic and axiological belief systems" which he calls "hybrid constructions" (304). Bakhtin's categorization of ambivalent words, as reinterpreted by Julia Kristeva, is also useful in our examination of Fonte's text. The first category includes words which are "characterized by the writer's exploitation of another's speech . . .; he follows its direction while relativizing it." In the second category of ambivalent words "the writer introduces a signification opposed to that of the other's words" (73). The characteristic of the third type of ambivalent words is the active or modifying influence of another's word on the writer's own discourse. From this description, it is clear that for Bakhtin writing consists mainly of a reading of

---

<sup>6</sup> Chemello ("La donna" 102) suggests that Fonte's treatise may have been written as a reaction to the resurgence of misogynist literature in the latter part of the century, spurred by a strong anti-feminist pamphlet written by Onofrio Filarco, *Vera narratione delle operationi delle donne*, which appeared in Padua in 1586.



and a reply to anterior texts while being an anticipation of future writings.

This study draws from Bakhtin's concepts of flexibility and ambivalence in language and Irigaray's notion of mimesis in women's writing to examine the first of the two parts of Fonte's *Il merito delle donne*.<sup>7</sup> I suggest reading Fonte's treatise as a woman writer's response to centuries of misogynist literature while analyzing her inscription of female intentions within masculine discourse.

Fonte's interest in language is evident in her choice of a pen name. Born as Modesta Pozzo, she chooses the pseudonym Moderata Fonte, which reproduces but also parodies her given name. The wordplay lies in a slightly different imagery suggested by the two last names. As she retains the symbolism of water implicit in her family name, the author changes the immobility and the enclosure of the "well" into the dynamic free jet of a fount. The writer's repudiation of the image of the well represents Fonte's rejection of women's traditional passive role in favor of a more active and creative function. Further, the author's name is strictly linked to the representation of water, which appears from the beginning as the "matrix" image of her work. In the sonnet placed in the introduction to the treatise, Pietro de' Zorzi, Fonte's son, celebrates his mother's literary achievement by comparing her to a victorious fountain against mighty rivers, such as the Arno and the Po, symbols of well-known male writers.<sup>8</sup> The poet also suggests a parallel between the waters of this fountain and those of the Adriatic, as he draws a direct influence between Venus, issued from this sea, and his mother, inspired to defend women's honor by the goddess of love.

The treatise begins with the author's apparently enthusiastic praise of her "divine" city and of the sea which gave Venice the power and wealth it enjoys over all other cities in the world. Fonte describes Venice as "libera pur come è il mare" (10) and praises this freedom as the secret of the city's supremacy. The freedom the author attributes to the whole city is present also in the garden where seven women meet and converse. It is, however, because they are isolated from the rest of society and particularly from men that Fonte's female characters experience freedom. Fonte describes how this freedom results in their ability to talk freely: "senza haver rispetto di uomini, che le notassero, o l'impedissero, tra esse ragionavano di quelle cose, che più loro a gusto venivano" (11). One of the characters, Cornelia, expresses the women's most radical wish for complete freedom when she addresses her companions in these terms:

---

<sup>7</sup> I limited this study to the first part (*Giornata prima*) for reasons of space and time. The second part (*Giornata seconda*) attempts to answer the question: "Why do women love men?" or "Se sono questi huomini tali, quali tutt'hoggi havete provato, da che dunque siamo diposte ad amarli, qual è la cagion, che ci fa loro donation del cuore, e schiave volontarie fino alla morte?" (61). *Giornata seconda* also presents the epistemology of the world as seen by a sixteenth-century woman, or an encyclopedia of female knowledge of that time.

<sup>8</sup> The Arno, flowing through Florence, symbolizes Dante, while the Po, flowing, among other cities, through Ferrara, represents Ariosto.

... non potessimo noi star senza loro [gli huomini]? procacciarsi el viver, e nogotiar da per noi senza il loro aiuto? Deh di gratia svegliamoci un giorno, e ricuperiamo la nostra libertà, con l'honor, e dignità, che tanto tempo ci tengono usurpate. (144)

As she creates the wish for her female protagonists to establish a separate community in which they can act as free individuals, Fonte undermines and weakens her own preceding statements on Venice's greatness. The creation of an isolated community anticipates the critical positions of some of her characters vis-à-vis a society tailored to accommodate men's needs. According to literary critic Nina Auerbach, communities of women are "a rebuke to the conventional ideal of a solitary woman living for and through men, attaining citizenship in the community of adulthood through masculine approval alone." They are also "emblems of female self-sufficiency which create their own corporate reality, evoking both wishes and fears" (5). In her treatise, Fonte creates a female microcosm in which the seven characters represent different stages of woman's social development. The characters portray various ages and marital status, beginning with Verginia, who is the youngest and unmarried, to Adriana, the oldest, twice widowed, who becomes the moderator of the group or the women's *regina*.<sup>9</sup>

Moderata Fonte begins her evocation of a female "corporate reality" by creating an isolated *locus amoenus*, Leonora's lush garden, in which her women characters seek recreation (and re-create themselves). It is around the marvelous fountain placed at the center of the garden that the women gather to pursue their conversation.<sup>10</sup> The author feigns to be speechless in front of the wrought beauty of this fountain, as it is "fabricata con sì rara e diligente maestria, che è impossibile a raccontarlo" (15). Six marble statues of women from whose breasts spring "come da doppia fonte, abbondantissime acque chiare, fresche e dolci" (15) surround the fountain and enhance its beauty.

Here Fonte echoes with polemical intentions the words that begin one of Petrarch's most famous sonnets, "Chiare, fresche et dolci acque." In Fonte the speaker is a woman who describes other women (lasting marble ones), who produce artistically ("ad arte") clear, fresh and sweet water. The author suggests that the abundant water spurting from the marble women symbolizes not just mother's milk, but rather the inexhaustible sources of woman's creativity.<sup>11</sup> In

<sup>9</sup> Chemello notices that the seven characters represent the three stages of women: virgin, wife and widow, with the age difference producing a binary attribution. In this way each social representative has a younger and an older counterpart: "la vedova giovane e la vecchia, la maritata 'di fresco' e da 'assai tempo,' ecc. . . ." ("La donna" 109).

<sup>10</sup> Chemello remarks that the circular disposition of the seven characters represents perfection and harmony and reproduces the position of the courtesans around the Duchess in Castiglione's *Il libro del Cortegiano* ("La donna" 113).

<sup>11</sup> One is reminded of certain passages of French writer Hélène Cixous's appeals to women to write

her description of marble women wearing a garland of laurel Fonte defiantly posits women as creators of works of art rather than sources of inspiration for male artistic creation, a role that women have passively played throughout the centuries. As she links this description to her echoing of one of Petrarch's verses, Fonte polemically dialogizes across the centuries with the laureate poet of Laura.

Besides a wreath of laurel, Fonte assigns to each statue a different letter of the alphabet on its forehead, an *impresa* or emblem in the right hand and an olive branch and a scroll with a brief motto in the left. The olive branch as symbol of peace and harmony emphasizes the characterization of women as peaceful, gentle and temperate that Fonte's protagonists oppose to the image of men as violent, immoderate and envious. The house owner, Leonora, introduced as "a young widow," graciously explains to her guests the origin of the garden and the meaning of the statues' *imprese*. She recounts how her aunt, who never married and was independently wealthy, had the garden built and the statues made with those inscriptions and devices that reflected her negative opinion of the masculine sex.

The *impresa* depicted here belong to an ancient tradition of iconography and represent an ethical system of values, confronting virtues to vices. They constitute a form of what Bakhtin calls the "authoritative discourse," or a "prior" discourse of "acknowledged" authority (342). As *regina* Adriana describes them at the end of *Giornata seconda*, "questa varietà d'imprese . . . è come un linguaggio, che s'intende senza parlare" (141). Leonora's reading of the *imprese*, however, differs from the conventional interpretation and introduces a "feminist" perspective.<sup>12</sup> The *impresa* of the *persico* or the peach tree unmasks, according to Leonora, men's perfidy. The motto of the *impresa*: "troppo diverso è da la lingua il core" (16), opposes the tongue-shaped peach leaf to the fruit itself. While the former symbolizes the sweet talk used by men to conquer women, the latter represents the different reality awaiting women lured by such language. The *impresa* of the butterfly burning itself to death inside a lamp denotes, according to Leonora's words, women's *semplicità* turning against themselves. The motto that accompanies this emblem reads "vinta da bella vista io stessa m'ardo" (16). As Leonora explains, women's innocence and naiveté cause women to fall in love with men good only in appearance and then bear the consequences of unrequited love.

The role of these *imprese* is not just to chastise women for their naiveté in falling easy prey to men's ruses, but also to encourage their plight for self-

with their body, especially in *Le Rire de la Méduse*.

<sup>12</sup> Chemello argues that the *imprese* "rappresentano da un lato un indizio delle trasformazioni avvenute negli statuti del saper cinquecentesco, dall'altro l'indice dell'attenzione della locutrice ai modelli culturali del tempo: l'*impresa* diventa una marca essenziale di quel discorso 'altro' che le donne cercano di elaborare" ("La donna" 110, n. 21).



determination and independence. The hermine and the phoenix, conventional representations respectively of chastity, rebirth and solitude, become in Leonora's words the emblems of women's desire to live alone and to defend their bodies against any violence. In order to express women's wish for freedom, Leonora appropriates for women the traditionally masculine symbol of the sun. This *impresa* accompanies the following motto: "Solo porgo a me stesso, e ad altri, luce" (16). In the statues and their emblems Fonte presents women's hopes and fears and strongly invites them to recognize and avoid men's cruelty and deceit.

The interpretation of these *imprese* acts as catalyst as well as introduction to the conversation among the seven women. The chosen topic of discussion — men's behavior towards women — will further elaborate the notion of woman's freedom and the criticism of men's vices introduced by the *imprese*. In order to give an appearance of balance to the opinions expressed, Fonte, through a moderating Queen, divides the women into three accusers and three defenders of men's behavior. Among the accusers one woman, Corinna, stands out, as she identifies more and more with the author.<sup>13</sup> Introduced as a "giovane dimmessa," Corinna is singled out not just for the acrimony of her anti-masculine feelings, but also for her role as accomplished "femme de lettres," who often delights her friends with sonnets and madrigals and has an answer to every question.<sup>14</sup> In *Il merito delle donne*, Corinna's friends readily recognize her intellectual superiority. One of them, Lucrezia, praises Corinna's "sublime ingegno," which she uses "nei cari studij delle lettere, così humane, come divine," as well as her decision to refuse to marry or have any "comercio delli fallacissimi huomini." Both undertakings, Lucrezia predicts, will give Corinna immortality ("vi faranno immortale" 13-14).

Corinna's identification with the author becomes overt when Lucrezia suggests that Corinna should write "un volume in questa materia," that is, a treatise which warns young women against men's ruses. Corinna's answer: "forsi col tempo potrebbe essere, che io lo facessi" (14) places in the probable future the making of a text which is already a reality. Here Fonte uses elements of the novel about the novel or, in Bakhtin's words, she "tests literary discourse" (412) with a slight degree of self-parody. In anticipation of the future (though present) treatise, Corinna recites one of the sonnets she has composed for this purpose. This poem constitutes an ideal self-portrait and one of Fonte's strongest poetic statements on women's hopes for freedom and self-determination:

---

<sup>13</sup> In Fonte's case, I find true Gardiner's words that "The woman writer uses the text . . . as part of a continuing process involving her own self-definition and her emphatic identification with her character" (187).

<sup>14</sup> Fonte's characters are named after literary figures exemplary of specific virtues. Corinna, for instance, represents here, as in most works of the time, the learned woman.

Libero cor nel mio petto soggiorna,  
 Non servo alcun, né d'altri son che mia,  
 Pascomi di modestia, e cortesia,  
 Virtù m'essalta, e castità m'adorna.  
 Quest'alma a Dio sol cede, e a lui ritorna,  
 Benché nel velo human s'avolga, e stia;  
 E sprezza il mondo, e sua perfidia ria,  
 Che le semplici menti inganna, e scorna.  
 Bellezza, gioventù, piaceri, e pompe,  
 Nulla stimo, se non, ch'a i pensier puri,  
 Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte.  
 Così negli anni verdi, e ne i maturi,  
 Poiché fallacia d'huom non m'interrompe,  
 Fama, e gloria n'attendo in vita, e in morte.

(14)

Throughout the treatise Corinna recites various poems which she modestly ascribes to other people, although her friends are aware of her authorship of them. Fonte describes Corinna as "solita sempre di spiegar loro qualche suo nuovo concetto, e poi dire, che era cosa di altri" (26). Is Corinna's concealment of her intellectual power and poetic gift a result of the sense of inferiority which King and Rabil ascribe to Italian learned women during the Cinquecento?<sup>15</sup> Did Corinna represent Fonte's own problematic position vis-à-vis a culture that discouraged women from entering the intellectual domain, as King and Rabil suggest, "There was simply no place for the learned woman in the social environment of Renaissance Italy"? (25) Although Fonte has created in Corinna a shy and modest woman of letters, *Il merito delle donne* exists thanks to the high esteem in which Fonte held herself and her written work.

Men's oppression of women constitutes a controversial topic in the characters' discussion. Corinna, Leonora and Cornelia (the three accusers) repeatedly emphasize men's despotism as manifested, among other ways, through the suppression and/or censorship of women's speech or through deliberate misuse of written language. Leonora, for instance, expresses resentment at men's demand that women ask permission for everything: "vogliono che siamo loro schiave e non possiamo far un passo senza domandar loro licentia," or at men's denial of women's freedom to say "una parola senza che faccian mille commenti" (22). As Leonora and the other two accusers recognize women's guilt in their oppression, they attempt to show this truth to the other women. As she decries women's inferior position, Leonora provokingly asks her friends whether such abuse of their freedom constitutes such little matter as to keep it under silence: "parvi che questo sia così piccolo

<sup>15</sup> "Women were oppressed and oppressed themselves. Denied participation in the world of the male intellectual, they came to accept the low self-image of their femininity provided them by males" (King and Rabil 28).

interesse nostro, che dobbiamo tacere e lasciarlo passar via così sotto silenzio?" (22). Cornelia assumes that nobody will ever blame men for their oppressive attitudes and provokingly adds: "forse noi, che per la nostra umiltà non sappiamo aprir bocca?" (52).

Besides unmasking men's repression of women's verbal expressions, the three women accusers expose men's abuse of the written language. To Verginia, who in her youthful naiveté asks whether the stories written about the men who died for love are true, Cornelia answers, echoing Christine de Pisan, that stories were written by men "i quali non dicono mai verità se non in fallo" (34). Verginia insists: "Quelli che si hanno affaticato con tanto studio, speso tanto tempo, e scritto tante opere in nostra laude, che son tanti, e tanti, non volete voi credere almanco, c'abbino essi amato di cuore il nostro sesso. . .?" (36). Cornelia is quick to point out that men praise women to lure them into surrendering "l'honor, l'anima, e la vita insieme" (36). She also notices that for one who writes praise for women, a thousand write unjustified slander. Through these comments, Fonte reveals her conviction that men's supremacy is the result of their appropriation of the word, both oral and written. Reclaiming control of the word is, according to Fonte, an essential step towards women's emancipation. She sets the example for other women writers since, by recording the seven women's dialogue in *Il merito delle donne*, Fonte reappropriates the power of language, oral and written, for herself and her characters.

One of Fonte's objectives in her treatise is to counteract, through the protagonists' unmasking of men's evils, their oral and written slander of women. The women in the treatise are awed by the magnitude of the task facing them as they begin unveiling men's perversity against women. Leonora describes this task as a "mare vastissimo, che non ha riva, né fondo" (19); the Queen agrees that it is "un tanto pelago" (31); Cornelia admits that to record all of men's vices and evils would take enormous volumes ("volumi tanto alti") and exhaust "tutte le lingue" (52). The three accusers agree, however, on the necessity of denouncing men in the name of truth. Leonora in fact affirms: "Noi non diciamo male per invidia: ma per ragioni di verità" (21). According to her, truth should at last shake the foundations of an unjust society: "perciocché, se siamo loro inferiori di autorità ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito, e ordinario" (22).

In their pursuit of truth Cornelia, Leonora and Corinna are going to prove that fathers, brothers, sons, husbands and lovers "ci offendono, ci abbassano e quanto possono s'ingegnano di confonderci, e annichilarci" (22-23). The criticism of such intimate people provokes outcries on the part of the other women, but Corinna admonishes that women need to know the ugly truth: "Lasciate dire . . . che se ben dirà male, dirà almanco il vero" (27). It is especially against the evils of husbands ("marito" becomes synonymous with "martirio" in Cornelia's language) and lovers that the three accusers unleash their attacks.



In Fonte's treatise the portrayal of marriage and of woman's role within this institution is in conflict with the image publicized by Italian male theoreticians.<sup>16</sup> Leonora, for instance, describes marriage as an unavoidable necessity imposed on women by family needs and pressures. Cornelia depicts married life as a prison in which women find themselves "confinata tra le mura," and subjected to an "odioso guardiano" (27). Corinna summarizes the situation of a newly married woman in a telling list of personal gains and losses. According to her, when a woman gets married, she will "perder la robba, perder se stessa, e non acquistar nulla se non li figliuoli, che le danno travaglio, e l'imperio d'un'huomo, che la domini a sua voglia" (59). The commentaries of all three women purposely ignore the idealized or even positive sides of marriage and accentuate the negative aspects of conjugal life as seen from a woman's point of view.

By criticizing the ideological foundations of matrimony, Fonte calls attention to one of the most controversial points in the relationships between men and women: women's right to control their bodies. The personal and social implications of that control are so pervasive that men have always denied or tried to deny women this right and have appropriated for themselves the authority to dispose of women's bodies. As critic Elizabeth Meese states: "Male control of women's bodies has always been the cornerstone of patriarchy" (117). The recovery of one's body is certainly one of the first steps toward women's emancipation and the strongest and most enlightened of Fonte's characters, Leonora and Corinna, state that they would die rather than become subjugated to a man (13; 16). If women want to be completely free, Fonte's characters suggest, they need to recover both their body and word.

For Fonte's female contemporaries one of the means, if not the only one, to retain supremacy over their bodies was chastity, as the *imprese* of the hermine and of the sun suggest. In their search for confirmation of the validity of their claims, Fonte's characters cite the examples of the Roman Vestals, who were held in high reputation thanks to their vows of virginity. They also decry their own times in which men debase or ostracize chaste women, who are perceived as dangerous creatures. As King and Rabil surmise, men were uncomfortable vis-à-vis a chaste woman since they saw a close association between chastity and intelligence, as well as intelligence and power (13). Whatever the reason, men's fear, and according to Fonte's characters, men's envy have pushed them to subjugate women to their authority. This oppression, in turn, has forced the

---

<sup>16</sup> Francesco Barbaro's *De Re Uxor* was written in 1415 and was popular for centuries, as the eighteenth-century translation cited below confirms. It represents a good example of the codification of men's expectations of wifely behavior. The following citation will suffice to evoke the idiology behind these advices: "Al marito adunque sta il comandare e alla moglie appartiene chetamente e con prestezza eseguire le sue voglie" (103). Later treatises on this topic, such as Leon Battista Alberti's *Della famiglia*, were greatly influenced by Barbaro's work.

more critical and alert women to resent their condition and long for freedom. The women in Fonte's treatise are pleading for a certain degree of respect from men and more equality. Leonora wishfully comments:

se pur havessero essi un poco di discretion, che volessero almanco, che le cose andassero egualmente, e vi fusse qualche parità, e non ci volessen haver tanto imperio sopra, e con tanta superbia, che vogliono che siamo loro schiave. . . (22)

Fonte's characters demand that men recognize women's merits, and treat them as equal individuals.

Desiring for themselves physical, emotional and psychological freedom, women have resorted, when necessary, to more drastic means than abstaining from any contact with men: they have become social non-entities by entering the convent. Fonte's characters are not interested in entering religious life to safeguard their chastity. In fact the seven women in the treatise give little consideration to religious matters insofar as they affect human life. Men, however, have used religion to occupy women's minds instead of other matters. King and Rabil, after examining the correspondence between Italian Humanists, conclude that men, writing to women, place strong emphasis on the virtues of pursuing religious life, while they seldom write about this subject to other men. King and Rabil conclude: "It may well have been the ultimate intention of men to *divert* learning into religion." Whatever men's intentions were, King and Rabil found that women's "pens were as much silenced by religion as they were by marriage" (28). The silence produced by marriage and religion is permanent, since it lasts until the death of most women writers' life.<sup>17</sup>

Fonte's women characters are aware of the link between possession of the body and possession of the word. It is through the denial of their bodies that they hope to regain control of the word, especially in its written form. While Moderata Fonte was able to save herself as a writer although married,<sup>18</sup> she presents Corinna's refusal to have any intimate contact with men as her ultimate attempt to save herself as a writer. The identification between Corinna the character and Moderata Fonte the author stops at the threshold of real life. As Chemello affirms: "Una faglia profonda divide l'essere dal 'dover essere'. Il vissuto storico del personaggio viene respinto, ibernato per evitare ogni contaminazione con l'immagine purificata" (149). Was the author, married and mother of four children, able to reconcile family life with her needs as a writer? Or does she embody in Corinna her regrets and her wishes for another sort of

<sup>17</sup> There were exceptions in both cases as Fonte's example demonstrates for married women and as critic Elissa Weaver shows for religious women.

<sup>18</sup> Chemello in her introduction to *Il merito delle donne* affirms, however, that "dopo le prove giovanili concluse prima del matrimonio, la vena creativa di Moderata Fonte subisce una battuta d'arresto" (XVIII).

life? Although we shall never know the details of Fonte's life, we are made aware of the overwhelming obstacles that a woman, wishing to be a writer and also to lead a "normal" life, faced during the Renaissance.

If marriage is considered a social or familial obligation and therefore unsatisfactory to Fonte's characters, what is their attitude towards love, generally considered separate from marriage? Cornelia describes the majority of lovers as "finti e ingannevoli" (31); she doubts that any man ever was, is or will be truly in love, and she concludes that "né fanciullo, né giovane, né vecchio si trova alcuno che ami di vero cuore" (36).

In Fonte's treatment of love and lovers, the different linguistic registers present in the treatise become more evident. She uses conventional courtly discourse — though only to parody the ideology behind it — as well as ordinary discourse. The two forms of languages as well as the two belief systems are not mixed but clearly set against each other dialogically. To Verginia's image of a polite, respectful young man, sighing ardently and gesturing significantly his love, Cornelia opposes another image which quickly deflates the first one. Cornelia equates the feeling of love of all young men to "un fuoco di paglia," their faith to "un cerchio di taverna," their loyalty to "una caccia di lepre," and their fine appearance to "una ruota di pavone" (32). She proceeds to compare the more mature lovers to "l'horologio falso che segna ventidue hore, benché non siano apena le quattordici" (33) and the older lovers as having nothing but bran left in their flour (35). Through these familiar comparisons, Cornelia ridicules men in their vanity and in their claims to erotic power, while attacking their sentimental fickleness.

The author, aware of the exaggeration in Cornelia's judgment, makes young Verginia claim confusion and incomprehension at such counter-traditional views of love and lovers. Verginia thus expresses her bewilderment to Cornelia: "venite a confunder tutto il regno d'amore, tutte l'histoire dei passati, e tutta la fede dei moderni, e in somma mettete ogni cosa in scompiglio" (34). Through Verginia's incomprehension Fonte accentuates the women's polemical stand vis-à-vis masculine discourse and unmasks the literary language that created a false mystique of love. Within this context we can understand Bakhtin's comments:

Stupidity (incomprehension) in the novel is always implicated in language, in the word: at its heart always lies a polemical failure to understand someone else's discourse, someone else's pathos-charged lie that has appropriated the world and aspires to conceptualize it, a polemical failure to understand generally accepted, canonized . . . false languages with their lofty labels for things and events. . . . (403)

In Fonte's work Verginia's confusion is the first step toward her questioning of the canonized language of love and the world. Through careful guidance by more experienced women, she will be able to formulate her own language and ideology of love and the world.



Later in the treatise, and for the same polemical reasons, Cornelia herself feigns incomprehension as she expresses her dismay about men's moral behavior: "e pur non so, come s'habbino fatto una legge a lor modo, né chi habbia lor dato questa licentia di peccare più" (45). The older and wiser woman's perplexity is the catalyst not just for a stronger unmasking of men's duplicity and double standards, but also of Corinna's articulation of women's merits.

Women's different conception of love from men's is further evidence, for Fonte's protagonists, of the superiority of women. According to Corinna, men, in their relationships with women, are driven by lust rather than by pure love; therefore they love women only as long as they desire them: "l'amor . . . è figliuolo, e 'l desiderio è padre." Women's love is the opposite: "l'amor in noi è causa, e padre e il desiderio è il figliuolo" (52): that is, women's love claims desire only as its effect, not as its cause. The high opinion women have of "true" love, which "può cangiar natura nell'huomo, far che 'l cattivo divenga buono, e il buono migliore" (38), pushes Fonte's characters to advise women to avoid all and every contact with men. Cornelia suggests that women must ignore all love offers, never believe any love talk, never accept any love message or gift "dando repulsa a tutti egualmente, e non ascoltando niuno, né da dovere, né da scherzo" (39). Such behavior is not dictated by haughtiness or frigidity, but by the conviction that at best only a few men are capable of loving "veramente" (36), while the vast majority behaves toward women as "uccellatori, e predatori della nostra libertà" (37).

Fonte's expression of men's deviance from the ideal nature of love and of similar female concerns links this treatise to works written by women of earlier epochs.<sup>19</sup> According to feminist critic Elaine Showalter, women writers at all times have been, to a greater or lesser extent, the spokespersons for the female "subculture within the framework of a larger society." Women, as members of this subculture, "have been unified by values, conventions, experiences, and behaviors impinging on each individual" (11). Moderata Fonte in *Il merito delle donne* expresses fears, beliefs and hopes that Italian women felt, more or less consciously, in the sixteenth century.

Fonte's skeptical attitude toward a society built in the image of man extends to the realm of literature. Corinna suggests that women should be cautious in believing anything written not just because men have written all the books but also because the books men wrote against women are false and biased. When they write books praising women, men intend to enhance their own honor and

---

<sup>19</sup> See my article "Uncovering Women Writers: Two Early Italian Women Poets," where I examine the extant poems of two thirteenth-century Italian poets La Nina and La Compiuta Donzella from Florence, and argue for a direct line of influence with the provençal *trobairitz*, with whom they share a common ideology of love, poetic themes and images. I also discuss how the female personae of these poems present a desire to avoid men, once they are found wanting, the yearning to safeguard their integrity and an elevated conception of love. We find all these elements also in Fonte's work.

subjugate women's hearts and bodies, rather than sincerely express their admiration for the feminine sex. Corinna also mentions the facts and events that have purposely never been recorded, among which are examples of women's excellence and superiority. Aware that literature is discriminatory, Fonte's characters realize that much has been excluded from writing, and they express the anguish that these unrecorded matters will remain buried and forgotten forever "nell'oblivione del tempo." For instance, as Corinna argues, "non scrivono gli Historici gli infiniti casi delle persone di bassa taglia" (56). As women become more and more aware of having been excluded from the leadership of society, they recognize and sympathize with members of other groups or "subcultures," who are similarly prevented from controlling their own destinies.

Fonte's creation of a community of women is possible only through the exclusion of men. If men are absent physically, they are present throughout the treatise, not just because they are the subject of discussion, but also because the seven women often imagine men's reactions to their conversation. Throughout the discussion there is a feeling of transgressing into another's territory, as if the women were children plotting against their parents' authoritarian rules while at the same time fearful of being overhead. The most salient statements on the characters' awareness of breaching some unwritten yet powerful laws are found at the beginning and at the end of their discussion. The first statement is by Leonora: "che se per caso qualche huomo ci sentisse hora a contar queste sì fatte burle, quante beffe se ne farebbe egli? non potremmo vivere" (13). The purpose of this statement is double: by describing women's discourse on men's evils as *burle* or jokes, the author wants to lighten the seriousness of the accusations to come. At the same time, by suggesting that a man will mock any and all of women's accusations, Leonora sadly comments on the little consideration in which women's opinions are held.

The author repeatedly highlights the characters' sense of relief at being just among women, as well as insisting on the playful nature of woman's talk: "Lodato sia Dio, poiché pur possiamo dire delle piacevolezze così per rider tra noi e far ciò che più ne aggrada, che qui non è chi ci noti . . ." (13). Later in the day, when the women share a festive meal of fruit from the garden, the author describes them as laughing and telling each other "mille favole, senza esser da alcun vedute, né udite" (17). As they conclude the discussion on men's evils and just before the announcement of next day's discussion topic, the women conjecture on men's reaction to their conversation. It is Corinna who, imagining the consequences that such strong written accusations would provoke in men, says:

O se gli huomini . . . ci sentissero un poco a fare questi ragionamenti, quanto direbbon mal di noi a mille doppi, poiché nel mal non patiscun d'esser venti, benchè noi non facciamo male a dire il vero.

This time the author uses the word "ragionamenti" to describe the women's conversation, a term which evokes a conversation based on reason rather than suggesting facetiousness or exotism as the words *burle*, *piacevolezze* and *favole* do. Fonte expresses also the potential for attack that her text offers, since she has another character say: "Farebbon forse . . . qualche libro in nostro dispregio in risposta di queste nostre ragioni" (61). The text then declares itself open for dialogue, although Corinna undermines future responses by calling them *chimere*.<sup>20</sup> By denouncing men's future written accusations as tainted by their envy, Fonte, through Corinna, reciprocates men's low opinion of women's speech and questions the objectivity of any future masculine reply to her text.

Fonte's own objectivity is put to the test in the treatise since at times she seems to waver between her respect for the *status quo* and the rules upholding it and her loyalty to an ideal of justice and equity between the sexes. The tension resulting from these two opposing world views pervades the treatise, and is manifested in the opposition of two forms of language. The conventional and predominant "language" declares men superior to women and supports a social system based on this premise. This is the canonized language which has been widely publicized through writing. The other is the underground "language" of a few enlightened women and men who try to impose the view that women are equal if not superior to men. This language, when written, tries to redefine the official language; in Bakhtin's words, it attempts to "hybridize" the language of "the norm" (359). According to Bakhtin, in many prose writings "two socio-linguistic consciousnesses . . . come together and consciously fight it out in the territory of the utterance" (360). This notion applies to Fonte's text insofar as the war of the sexes in *Il merito delle donne* takes the form of a linguistic battle.

Within the fiction created by Fonte's language, the grotesque, the paradoxical, the ironic and the comic represent different registers of the non-canonized language trying to undermine the official discourse. Although the rules of good taste and respect for the *bienséances* are generally respected, I disagree with Chemello's statement that "alla fine sono appunto le 'regole' a prevalere, suggellando con il potere che ad esse deriva dalla norma d'uso il dialogo stesso" (131). If there is, at the end of both parts of the treatise, an explicit attempt to soften certain extreme stands — exemplified by Leonora's final agreement to think about marrying again someday — the tendency to disrupt the *status quo* through language pervades the treatise to the end.

In the tension she creates between the two main linguistic registers and belief systems, Fonte has found a powerful means to unmask personal and social injustices and to expound a doctrine of conduct for women. Since she is aware that it is through works like hers that women learn how to defend themselves

---

<sup>20</sup> "[gli huomini] potriano rinovar mille eritonij [from *eris* = contesa], e chimere senza alcun fondamento . . . né mi degnerei di leggerle . . ." (61).



from men's evil doing, Fonte believes that more must be said and written to widely publicize feminine merits. At the end of the treatise, Fonte's protagonists complain of being unable to discuss any longer "di questi huomini" and implicitly solicit women to "favellare in questa materia" (157).

While she denounces the evils of men, and especially their envy, in both parts of her treatise Fonte insistently highlights the intelligence, wit and courage of women, attributes which are unregistered in any official social code. She does not absolve women altogether, for Fonte repeatedly denounces them for their *semplicità*, or naiveté, which make them unable to identify and neutralize men's ruses. At the end of *Giornata seconda*, Fonte's women characters, rather than demanding a verdict of guilt for men, make the conciliatory appeal that men, in the future, treat women with more respect and humanity. Before the women separate, Corinna and Verginia, representative of the enlightened and the naive woman respectively, recite a last madrigal. The song highlights men's need of women since, as the last verse claims, "è la Donna de l'huom cor, alma, e vita" (158). In this madrigal celebrating women as supreme ornament of the world and yet as a necessary part of men, the author seems to have found the means to conciliate, at least temporarily, the two contrary world views, as well as the two opposite discourses.

Colorado State University

### Works Cited

- Angenot, Marc. *Les Champions des femmes*. Montréal: Les Presses de l'Université de Québec, 1977.
- Auerbach, Nina. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge: Harvard UP, 1978.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Barbaro, Francesco. *La scelta della moglie*. Tr. Alberto Lollio. Vicenza: 1785.
- Chemello, Adriana. "La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella." *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Ed. Marina Zancan. Venezia: Marsilio, 1983. 95-170.
- \_\_\_\_\_. ed. *Il merito delle donne*. Venezia: Eidos, 1988.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.4 (1976): 875-93.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Tr. and introd. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Fahy, Conor. "Three Early Renaissance Treatises on Women." *Italian Studies* 11 (1939): 30-55.

- Fonte, Moderata. *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli huomini*. Venezia: Imberti, 1600.
- Gardiner, Judith. "On Female Identity." *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Irigaray, Luce. "Pouvoir du discours: subordination du féminin." *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- \_\_\_\_\_. "The question of Language and Men of Maxims and *The Mill of the Floss*." In *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Kelso, Ruth. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana: U of Illinois P, 1956.
- King, Margaret and Rabil Albert. *Her Immaculate Hand*. New York: Center for Medieval and Renaissance Studies, 1983.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980.
- Malpezzi Price, Paola. "Uncovering Women Writers: Two Early Italian Women Poets." *JMMRA* 9 (1988): 1-15.
- Meese, Elizabeth. *Crossing the Double-Cross*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.
- Ostriker, Alice. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *The New Feminist Criticism*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985.
- Showalter, Elaine. *A Literature of their Own*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Weaver, Elissa. "Spiritual Fun: A Study of Sixteenth-Century Tuscan Convent Theater." Ed. Mary Beth Rose. Syracuse: Syracuse UP, 1986. 185-97.
- Yaeger, Patricia. "'Because a Fire was in my Head': Eudora Welty and the Dialogic Imagination." *PMLA* 99.5 (1984): 955-73.

## Convent Comedy and the World: The Farces of Suor Annalena Odaldi (1572-1638)

I' mi sto per amogliare  
ora ch'i' sono sì ben vestito.  
A Santa Chiara ne vo' andare  
troverò qualche partito

.....  
(*Commedia di Nannuccio*, vv. 1-4)<sup>1</sup>

The widower, Nannuccio, who speaks the above-cited lines, is on his way to one of the most important convents in Pistoia, the Franciscan house of Santa Chiara, to find himself a wife. He would choose, presumably, from among the young girls that the convent held “in serbo” (as boarders), as “educande” (schoolgirls), or perhaps also from among the convent women who had not yet taken vows.<sup>2</sup> Indeed the institution of “serbanza,” of boarding young women in convents until plans for their future could be worked out, was common in 16th- and 17th-century Tuscan convents.<sup>3</sup> Women’s religious houses thus provided the important social service of protecting the honor of young marriageable girls, educating them to some extent, and returning them to their families when acceptable suitors were found whom the family could satisfy with an appropriate dowry. So Nannuccio goes to the convent, and he goes there on the convent stage: the *Commedia di Nannuccio*, dated 1600, was written by a nun at Santa Chiara and performed as part of Carnival festivities by and for the sisters

---

<sup>1</sup> Codice Riccardiano 2976, vol. 6, c. 6r. In my transcription of the text of the farces I have introduced modern punctuation, capitalization and generally, but not always, word division. Otherwise I have modernized the text minimally, leaving wherever possible the orthographic indications of dialect pronunciation.

<sup>2</sup> In some cases, with appropriate justification, perhaps even professed nuns, like their male religious counterparts, could be released from their vows in order to marry.

<sup>3</sup> The practice was common at Santa Chiara; convent records document the entry of girls “in serbo” and the payments of £150 their relatives or guardians make in two installments each year for their board (“alimenti”). See the section “Entrate” of the *Libri giornali* of Santa Chiara (*Archivio di Stato di Pistoia, Conservatorio di S. Giov. Battista, Monastero di S. Chiara*). Typical are two entries for 1583 in which are recorded payments made by Vincenti Ferretti “per le spese della Angioletta qual teghiamo in serbo” on February 1st and on May 25th, another £75 “Per la seconda pagha di questo anno della Agnioleta . . .” (filza 14).



themselves.<sup>4</sup>

The subject of marriage clearly interested convent audiences as much as it did the secular public, though it is dramatized in religious theater in a quite different way. The "happy ending" in convent theater is generally not a wedding, but, as one would expect, a young girl's religious vocation or martyrdom; yet the issue of marriage (and dowry) is often raised indirectly and much dramatic action is devoted to it, whether or not this conforms to the logic of the plot. Clearly the outside world, the life the nuns had left behind, stayed very much with them in their imaginations. It has long been known and recently amply documented that whether a woman married or entered the religious life in Italy during the 16th, 17th and 18th centuries was determined by her family most often on the basis of social and economic concerns.<sup>5</sup> Forced religious vocations were commonplace, and even after the post-Tridentine Church took steps to quell the practice strong family pressures made it impossible and Church authorities complied.<sup>6</sup> Some convent women suffered emotionally and envied the lives or at least the relative freedom of their sisters on the outside, others may have only been curious about the world beyond the convent walls; they staged that world, as they understood it, in their plays. What is odd is not their preoccupation with what was denied them, with what they didn't know, but the rather surprising fact that in the fictional world of their theater they did not seek to represent the convent world they knew. Suor Annalena Odaldi, the author of the *Commedia di Nannuccio* and of four other short farces,<sup>7</sup> has a few convent characters in her plays, but they appear only at the convent door, as intermediaries between the worlds outside and in; the action, though it often takes place at the wall, stops there.

The plays of Annalena are completely secular, but since they were intended for Carnival festivities they could be tolerated by convent authorities in the spirit of the "world upside down."<sup>8</sup> Her farces present traditional satires of physicians,

---

<sup>4</sup> On the theater tradition in Tuscan convents see my articles "Spiritual Fun" and "A teatro con le suore." The tradition was first discussed by Emanuele as preface to his study *Virtù d'amore di Beatrice del Sera*, a book that is difficult to find, one copy of which is in the Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Rome.

<sup>5</sup> See Cattaneo, Paolin, and especially the exhaustive discussion of this issue in the general treatment of convents in sixteenth-century Italy by Zarri.

<sup>6</sup> The Florentine cardinal Alessandro de' Medici acknowledges the practice in his *Trattato*, cited frequently by Zarri, when in his complaint that the families of nuns try constantly to obtain special privileges for them he writes: "Poiché l'hanno messe in carcere senza vero [e] libero loro consenso, le vorrebbero ristorare con procurare loro libertà e licenza senza pensare alla salute dell'anima" (c. 374v).

<sup>7</sup> On the first page of the only known and probably autograph manuscript, codice Riccardiano 2976, vol. 6, the titles are: *Nannuccio e quindici figliastre*, *Mastro Pauloccio medico*, *Tre malandrini*, *Tre lombardi*, and *Piero giuoca-asini*.

<sup>8</sup> For some scholars, like Michail Bakhtin in his famous study of Rabelais, Carnival represents a freedom, a true liberation of the spirit through laughter; for others it is a charade conceded by those in authority to give the illusion of freedom (see Fontana). My interest in this essay is not to intervene

lawyers, and old lechers, alongside those of plebeian characters. These are the traditional characters of farce and at the same time worldly types with which the nuns had some contact through their business affairs and the daily operations of the convent but about whose lives they must have known only very little. The young woman in need of a dowry and a husband is a recurrent character as are gypsies who see in their future a wealthy spouse. The farces, known in a single, probably autograph manuscript in the Riccardiana Library in Florence (cod. Ricc. 2976, vol. 6), are in verse (seven syllable lines, generally rhymed) and have no act or scene divisions; however, they amply use music and dance to suggest the passing of time and to allow for changes on stage. The titles appear in slightly different versions in the table of contents on the opening page of the manuscript and as they introduce each farce. I take them to be the *Commedia di Nannuccio e quindici figliastre* (dated 1600), the *Commedia di maestro Pauloccio medico* (1604), the *Commedia di tre malandrini* (1604), the *Commedia di tre lombardi*, and the *Commedia di Piero giuoca-asini*. Annalena, a Franciscan nun in the convent of Santa Chiara in Pistoia, wrote them while she was novice mistress, for performance by her charges before an audience of nuns as part of the convent's Carnival festivities.<sup>9</sup>

In the first of the farces, *Nannuccio e quindici figliastre*, marriage is the explicit subject matter. The slim storyline is about Nannuccio di Pierone, a widower with fifteen unmarried and marriageable stepdaughters and one stepson, Beco Nero. The number of children mentioned in the title, fifteen, for whom to find spouses, human or divine, would seem to be a comic exaggeration, but may not have been so-intended since families that large were common at the time and the author, Annalena, was in fact the sixth in a family of fifteen children.<sup>10</sup> She

---

in the debate, but to examine what the nuns wanted to and were apparently allowed to stage to whatever end and for whatever reasons: the secular world. What is pertinent to my argument is their fascination with the world outside the convent.

<sup>9</sup> The first page of the ms., cod. Ricc. 2976, vol. 6, following the date of 1603 (the date of the ms.), reads as follows: "Chommedie delle monache di Santa Chiara composte da suor Annalena quando l'era maestra per le sue novitie. . . ."

<sup>10</sup> From the *Libri giornali* of the Franciscan convent of Santa Chiara in Pistoia for the years 1561-1690 (*Archivio di Stato di Pistoia, Conservatorio di S. Giov. Battista, Monastero di S. Chiara*, filze 7, 14, 15, 16), it appears that sister Annalena was Annalena Odaldi, born Lessandra Odaldi in Pistoia on April 28, 1572, the daughter of Camillo di Piero Odaldi and madonna Lucrezia Fioravanti. Her father kept a book of *Ricordi* (*Biblioteca Nazionale di Firenze, Raccolta Rossi-Cassigoli* 229), containing business and family records, which confirms the data found in the convent records and gives the important events in the lives of his immediate family. Lessandra's father was a merchant, part owner of a pharmacy and dry goods business. Her mother, Lucrezia Fioravanti, bore her husband fifteen children in the period of seventeen years from 1566 to 1583 (Lessandra was the sixth child, the third daughter). This series, prodigious though not unusual at the time, was interrupted by the death of Camillo in May or June of 1584. Shortly thereafter, his widow saw to the marriage of her oldest daughter, Polita (whose dowry had been left to her by her paternal grandmother), and entered her second and third daughters, Laura and Lessandra, in important Pistoian convents. In January of 1585, Lessandra entered the Franciscan convent of Santa Chiara taking the name of suor Annalena; a month



may be presenting her family's not uncommon predicament in a comic light, but she could also have meant to emphasize Nannuccio's lack of responsibility; that is to say that the humor may be at her own or her character's expense. The problem staged is that Nannuccio wants to remarry himself before arranging matches and dowries for his children; but his son brings in a judge who rules that Nannuccio has no claim to his wife's dowry, riches with which he had attracted a prospective bride (and which are presented in the play as a ridiculous list of pots, pans, gardening tools, food and clothing). The woman consequently rejects him; she was too young for him anyway and would have married him for his possessions. Nannuccio is Annalena's protagonist, but his lines are fewer, his part smaller than those of two women, Nencia and Pasquina, and their marriageable daughters, Fiorina and Nestasia, who argue and discuss dowries and rich prospects until the final scene of the play when Beco arrives with the judge.

There can be no doubt that this farce about marriage strategies and the authority and responsibility of parents in such matters, intended for an exclusive audience of convent women, is a play of social protest, even if that is not the expressed intention of its author. Clearly the issues *Nannuccio* dramatizes have special relevance for women in the cloister, and they are no less compelling simply because the women understood their families' position and learned to accept their situation, even to laugh about it. Annalena does not complain about convent life and she treats the few nuns who figure in her writing very positively. They are intelligent, generous women who in the farce of *I tre malandrini* outwit certain low-life characters intent on tricking them. Like many other nuns Annalena seems to have accepted her ineluctable fate, yet not without examining, criticizing, even ridiculing the social and economic justifications used to deny women the freedom to choose for themselves.<sup>11</sup> Her attitude might

---

earlier her older sister Laura had joined the Benedictine house of San Michele. Aurelia, the seventh daughter, was boarded (put "in serbo") from the age of twelve to seventeen at Santa Maria ad Nives, then brought home to be married. At least three more of Annalena Odaldi's siblings, Mario, Bartolomeo, and Canida (suor Caterina at San Giorgio in Pistoia), entered the religious life, four children died in infancy, and on the others the records are incomplete. Annalena held the convent offices of sacristan, bookkeeper (many times), and novice mistress. She died on 1 December 1638.

<sup>11</sup> Paolin cites a case of such acceptance. Of the seventeen nuns in the convent of Santa Chiara in Udine questioned by Church authorities in 1601 about the sincerity of their religious vocation, only five said they remained in the convent voluntarily. This is the statement of one of the five, a case Paolin characterizes as unselfconsciously illogical: "Io fui velata et feci professione senza esser esaminata della mia volontà, et similmente fui vestita in un sottosopra senza mia volontà al tempo di monsignor Maracco sforzà da mio zio, et feci la professione. Et la mia volontà era di uscir di monastero et star a casa di mia madre. . . . Crescendo l'età cresce l'intelletto et già ho stabilito di voler servir Dio in questo monastero et salvar l'anima et l'honor mio, et mi son aquetata l'animo et voglio star volentieri" (218). Cardinal Alessandro de' Medici gives an example of similar logic, which he suggests is typical of the nuns in his charge. According to the cardinal the nuns frequently lodge protests "fondate sopra simili parole: — Noi siamo abbandonate da ognuno e siamo in carcere e ci siamo volentieri. Se ci volete serrar più ce ne contentiamo, ma dateci da vivere perché se ci serrate et non ci provvedete nascerà qualche disordine" (c. 341v).



be compared to that of another convent playwright, suor Beatrice del Sera, who fifty years earlier in nearby Prato wrote a sonnet about the strong economic incentives for sending one's daughter to the convent. The poem, together with others, serves as preface to the comedy she wrote based on Boccaccio's love story of Florio and Biancifiore, the *Filocolo*:<sup>12</sup>

Quant'amor fusse mai costant'e forte  
e qual priego del figlio al padre umano  
e quanta forz'avessi armata mano  
nel difender la vita dalla morte,  
mai di pietà poterno aprir le porte,  
anzi ogn'altier disegno venne vano;  
non la bontà ci valse, oh caso strano,  
né senza l'OR potèssi vincer sorte.  
Quest'annulla le leggi, allaccia i cuori,  
a Florido fe' basse l'alte mura  
e della torre pian l'orrendo passo.  
Miete chi n'ha di sue fatiche onori,  
ond'io che pover' son, sol' dentr'al sasso,  
spero nel ben della vita futura.

Her play's hero, Florido, succeeds in bribing the jailer and freeing his beloved from her tower prison, but she, the speaker of the poem, a clearly autobiographical figure, is poor and alone in her "rock" (*sasso*, a metonymy for the walled convent) and waits for her reward, her freedom in the next life. Beatrice del Sera is explicit in her protest both in this sonnet and throughout her play, while Annalena's complaint, or obsession, is indirectly voiced through the ubiquity of the marriage theme; and in this silent protest she is more representative than Beatrice del Sera of the practice of convent playwrights.<sup>13</sup>

The importance of the marriage issue is a source of humor in Annalena's farce entitled *I tre lombardi*. A doctor of law from the north of Italy and a Tuscan medical doctor, who speak different dialects and who seem not to understand one another, suddenly do so and very clearly when the physician brings up the

<sup>12</sup> See my edition of the play with introduction and notes: Beatrice del Sera, *Amor di virtù* (forthcoming). The first critic to study the play was Emanuele Trucchi published a brief excerpt from it in *Poesie italiane* 305-11. I have discussed the *Amor di virtù* in three essays: "Spiritual Fun," "Amor di virtù," and "L'Amor di virtù."

<sup>13</sup> See suor Cherubina Venturelli, playwright of a convent in Umbria, who wrote and published the *Rappresentazione di S. Cecilia Vergine et martire*, which, though it is about Cecilia's unwillingness to marry, devotes the entire first act to wedding preparations and suor Clemenza Ninci, of San Michele in Prato, who wrote the *Sposalitio d'Ipparchia filosofa*, a play devoted to the theme "marrigae versus study." Ninci's play treats the marriage theme explicitly in two of its intertwined plots, while the third plot, a low comedy involving peasants, is about lust. The *Sposalitio*, codice Riccardiano 2974, vol. 3, was published in part by Cesare Guasti in the *Calendario pratese*, 53-101.

subject of a marriage match to the lawyer who has an unmarried daughter. The moment of understanding comes at the conclusion of a comic examination of the latter's knowledge by the former:

- Medico:* Se sapessi el calepino,  
dimmi un po' che vuol dir bue?
- Dottore:* Mo vuol dir saltavi sue  
s'i' non erro, al mi paese.
- Medico:* Che vuol dir gatto di cucina?
- Dottore:* A mi vol di gallo o gallina.  
O vidi un po' s'i' ò inteso!
- .....
- Medico:* Dimmi un po' or qui diste<s>o:  
A' tu figlie da marito?  
Atendi or a quel ch'i' dico;  
non mi far più disputare.
- Dottore:* Ora comincio un po' a 'ntendere  
quel ch'avì voluto dire.  
Ò una figlia bella e gentile  
della mia prima moiera.  
Ve la drò pur volentera,  
se tôr donna voi volì.

(c. 60v-61v)

At the end of a long series of questions and answers (from which the brief passage above is taken), which seem to be nonsense but which have an underlying and ever-changing comic logic, sometimes based on semantic play, sometimes on purely phonetic suggestions, the two men communicate without difficulty on a subject of such consequence. The audience of nuns, we may assume, found the episode humorous precisely because they could well appreciate the lawyer's concern and his quick change of strategy.

*Piero giuoca-asini* and *I tre lombardi* stage marital squabbles. The first play opens with Piero's announcement that he has taken a wife and gotten a good dowry; but he is an incorrigible gambler who loses family property and money (he is even willing to wager the dowry) faster than his exasperated wife can earn enough to keep them going. *I tre lombardi* opens with a husband's complaint that his wife has left him for a lover; this is shown not to be true when the wife returns with good excuses and effusion of sentiment. In *I tre malandrini* and *Mastro Pauoluccio medico* there is no marriage plot but characters in speeches quite unrelated to the action express anxious concern to find partners for their children. The *malandrini*, low-life tricksters, encounter such a character on their way to a convent to swindle some nuns. He is a poor peasant who announces in his opening self-characterization that he has six daughters to marry ("... ò sei bambine/ e le vo' maritare," c. 45r), information which is not pertinent to the

action that ensues.

While her farces are not wholly successful — the plotting, for example, is not always logical and characters often introduce issues that are unrelated to it — Annalena's writing does not fail from time to time to provide entertaining scenes, sketches, good lines, her dramatic skill to prompt a good laugh. The unevenness is characteristic of Tuscan convent theater as a whole, since the plays were often written by a teacher, such as Annalena Odaldi, who each year at Carnival time had to have a play ready for her students' performance. The strength and appeal of Annalena's work derive from cleverly devised and written farcical actions and linguistic play which presuppose a well-developed theater tradition in Santa Chiara and at least a few able performers. The comic devices, especially the use of dialect and rustic speech, show Annalena to be familiar with popular farce and a writer of considerable spirit and talent.

Only *I tre lombardi* exploits the comic possibilities of dialect; however, all of the farces abound in buffoonery and other sorts of linguistic humor. The *Commedia di mastro Pauloccio medico* brings together a series of foolish characters. Mastro Pauloccio, a physician, who qualifies himself as surgeon and barber (and therefore dentist), kills (inadvertently, of course) rather than cures. His opening advertisement for himself contains the following boast:

Guarisco el mal de denti  
col fuoco lavorato.  
A chi fusse scotato  
o vogliàn dir passato  
con un ferro rovente  
si togga acqua bollente  
e olio di cornachia  
.....

(vv. 31-37, c. 26r)

He meets with a peasant girl, Gostanza, who seeks help for her sick brother. She regularly misunderstands the doctor, distorting his words in a series of malapropisms:

*Pauloccio:* Guarda che scornachiate  
    'ttu fai a un dottore.  
    Sa' 'ttu si porta onore  
    a chi à'lla pelliccia.  
    Mi par mezza matticcia.  
    O guarda che creanza!  
*Gostanza:* Messer son la Gostanza  
    avetemi uo' 'nteso?  
    Aval i' ò compreso  
    che siate uomo sfamato.



I' non avo guardato  
che vo' fussi di *ciccia*.

*Pauloccio*: I' dico la *pelliccia*  
e questa ch'i' ò 'ndosso.  
Vo' siate un capo grosso;  
andate alle faccende!  
Ancor le' non mi intende:  
o guarda che *canaglia*!

*Gostanza*: Non ho *capel di paglia*  
in capo messer mio.

.....

(cc. 26v-27r. Italics mine.)

Another peasant girl, Sandra, whose stupidity is a source of humor, is also the playwright's vehicle for farcical stage action, the conventional scene of the urine sample. She is sent to the doctor with the sick man's specimen, and, though in her haste she has spilled it several times, no matter, since she is his niece, she has refilled it herself (31r). Such stage antics are typical of the farces (as they are of the genre in general), and Annalena seems quite adept in their employment, which she occasionally describes with explicit stage directions.

Another comic device characteristic of these farces is parody. The sick man, killed in part by the cure, reads his last will and testament just before he expires on stage:

*Malato* El dì quatro di mercatore  
di ferraio<sup>14</sup> nel Seicento,  
dite su come di stento  
i' mi muoio disperato  
per aver troppo rubbato  
a' vicin' della mie'tterra.  
El mie corpo sotto terra  
vo' ch'abbiate sotterato.  
I' vo' prima testamento  
farlo in vita volentieri.  
Alla cieca di ser Neri  
lasso una arca di farina;  
ai figliuol' del mie fratello  
lasso un saio e 'l giubarello;  
alla Tita di Bechino  
lasso se' bari<|> di vino;  
alla Gieva, mie serochia,  
lasso un pane e'lla suo roca;  
a Gostanza, mie sorella,

<sup>14</sup> *Febbraio*, Pistoiese dialect.

lasso un aspo e una scodella;  
 alla Sandra, mie nipote,  
 date duo staia di noce;

.....

item lasso al mie notaio  
 di capponi un grosso pa<io>;  
 e de resto ch m'avanza  
 sie di Gieva e di Gostanza.  
 Non ci è più altro che dire;  
 mi bisogna ora mori<re>.  
 Oimè, sono spacciato!  
 Presto, presto manca el fiato.

(c. 37r-v)

The minute detail, characteristic of wills, is humorous because of the insignificance of the bequests. The length of the passage reflects both the nature of such legal documents and the interest a convent audience had in them. Testaments feature prominently in convent records, and such pious bequests were one of the main sources of economic support to religious houses.

Annalena's comic devices, her stock characters, their language and antics, especially their foolish exaggerations and nonsense, are by no means original comic techniques. Convent theater inherited them from religious and secular comic traditions, but they are not for their derivative nature any less effective. Indeed these farces, through the actions depicted and the stage directions regarding them, imply a sophisticated use of space and attention to timing, and their language reflects a commendable, rudimentary philology.

But it is not primarily for the humor that we might read the plays today, but rather for what they tell us about the playwright and her audience. While the plays say little explicitly about their immediate context, they are quite eloquent through indirection. If they do not recount the details of convent life, they do reveal aspects of the imaginative world of convent women. If we are to believe, as we must, that the authors and actresses meant to entertain their audience of sisters, then we must take the plays as representative of the interests, expressions of the imagination, even the obsessions of the nuns — the fact that they were Carnival plays notwithstanding. Much can be learned from the theater and convent writing in general about the literacy and culture of the nuns. And finally, convent theater, the texts, but also the entire *mise en scène* and accompanying festivities uniquely convey — perhaps to the surprise of a modern reader used to thinking of convents as havens *from* the world — the abiding attachment of convent women of the 16th to 18th centuries precisely to the secular world.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Most scholars who have studied convent reform in this period acknowledge the secularization of convent life. See for example the essay by Zarri.

The nuns' enjoyment of the world outside the convent through their theatrical events was not only vicarious. A document regarding convents in Prato can give some idea of just how close the two worlds could come:

In questa terra di Prato di Toscana si è fatto un bellissimo Carnovale perché ne' parlatori delle monache di nottetempo si è ballato alla distesa e fatto altri simili trattenimenti. Le monache sono state alle fenestre a ricevere le serenate con le chitarriehie alla spagnola; si sono travestite per le loro comedie, e lasciate vedere a' secolari in su le porte della crausura. Chi li hanno tirato la neve, et li ovi. In questa di San Michele il Vicario dette licenza al legnaiolo di fare il palco per la comedia; et egli vi mandò li suoi garzoni, che poi col fattoro stettono dentro a vedere, et detto Vicario li assolvette senza dirne parola al Vescovo. Un frate giovane del Carmine chiamato fra Giovan Battista da Vernio sta dalla mattina alla sera alle grate di Santa Margherita et dalla strada quando non è alla grata chiama le monache et dice loro "A Dio ben mio, cuor mio. . . ."16

It seems the outside world was as curious as the nuns to see beyond the wall. Young townsmen were naturally attracted by a veritable walled city of forbidden women, and the women in turn came to the windows and doors to see and be seen. Annalena's Nannuccio on his way to Santa Chiara can be read as emblematic of the mutual interest and the strong ties that persisted between the nuns and the secular world despite the wall, or rather because of it.

*The University of Chicago*

### Works Cited

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Tr. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.
- Cattaneo, E. "Le monacazioni forzate fra Cinque e Seicento." In *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva monaca di Monza*. Pref. G. Vigorelli. Milano: Garzanti, 1985. 145-95.
- Chittolini, Giorgio and Giovanni Miccoli, eds. *Storia d'Italia. Annali 9: La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*. Torino: Einaudi, 1986.
- Del Col, Andrea, ed. *Società e cultura del Cinquecento nel Friuli occidentale*. Pordenone: Provincia di Pordenone, 1984.
- Emanuele, Angelo. *Virtù d'amore di Beatrice del Sera*. Catania: F. Tropea, 1903.
- Fontana, Alessandro. "La scena." In *Storia d'Italia. I, I caratteri originali*. Torino: Einaudi, 1972. 794-866.
- Guasti, Cesare. *Calendario pratese del 1850*. Anno V. Prato: 1849. 53-101.

---

<sup>16</sup> Archivio Segreto Vaticano, *Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari*, Sezione Monache, 1629 (document dated 3 March). I am grateful to Craig Monson for sharing this document with me.



- Medici, Alessandro de'. *Trattato sopra il governo de' monasteri*. BAV, Vaticano latino 10444 (1601).
- Ninci, Clemenza. *Sposalitio d'Ipparchia filosofa*. Codice Riccardiano 2974, vol. 3.
- Odaldi, Annalena. *Nannuccio e quindici figliastre*. Codice Ricciardiano 2976. Vol. 6.
- \_\_\_\_\_. *Mastro Pauloccio medico*. Codice Ricciardiano 2976. Vol. 6.
- \_\_\_\_\_. *Piero giuoca-asini*. Codice Ricciardiano 2976. Vol. 6.
- Paolin, Giovanna. "Monache e donne nel Friuli del Cinquecento." In Andrea del Col. 201-28.
- Rose, Mary Beth, ed. *Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives*. Syracuse: Syracuse UP, 1986.
- Trucchi, Francesco. *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua italiana infino al secolo decimosettimo*. Vol. 3. Prato: Ranieri Guasti, 1846-47.
- Venturelli, Cherubina. *Rappresentazione di S. Cecilia vergine et martire*. Macerata: Per Agostino Grisei, 1640; Roma: Per Angelo Bernabò, 1688.
- Weaver, Elissa. "Spiritual Fun: A Study of Sixteenth-Century Tuscan Convent Theater." In Mary Beth Rose. 185-97.
- \_\_\_\_\_. "Amor di virtù: il *Filocolo* spirituale di suor Beatrice del Sera." *Studi sul Boccaccio* 15 (1985-86): 265-86.
- \_\_\_\_\_. "L'Amor di virtù di Beatrice del Sera: Il *Filocolo* in scena." In *Testo lingua spettacolo nel teatro italiano del Rinascimento*. Ed. Pamela D. Stewart. Special issue of *Yearbook of Italian Studies* 6 (1987): 63-74.
- \_\_\_\_\_. "A teatro con le suore." *Hystrio* 2.3 (1989): 25-30.
- \_\_\_\_\_, ed. Beatrice del Sera. *Amor di virtù*. Ravenna: Longo, forthcoming.
- Zarri, Gabriella. "Monasteri femminili e città (secoli XV-XVII)." In Giorgio Chittolini and Giovanni Miccoli. 359-429.

## Tommaso Campanella e le donne: fascino e negazione della differenza

### 1. Tommaso Campanella: la rivolta contro la tradizione e il fascino della differenza

Analizzare le posizioni di Tommaso Campanella (1568-1639)<sup>1</sup> nei confronti delle donne può essere interessante da diversi punti di vista. Si tratta infatti di un grande personaggio, di una di quelle personalità veramente straordinarie che alimentano il mito dell'“uomo del Rinascimento”;<sup>2</sup> nello stesso tempo la sua opera ci appare indicativa delle tensioni e delle contraddizioni attraverso cui, in Europa, nasce il mondo moderno. Basti qui ricordare l'atteggiamento di Campanella nei confronti di Galileo e della nuova scienza: egli è affascinato dalle scoperte di Galileo, lo difende coraggiosamente benché egli stesso sia in carcere a causa del tentativo di rivolta organizzato in Calabria contro la Spagna e contro il papa. Nello stesso tempo il suo pensiero — profondamente intriso di elementi magici e astrologici, basato su una visione in cui mondo umano e mondo naturale sono legati da una profonda unità — è lontanissimo dalla concezione e dal metodo di Galileo. Ma per Campanella questo non costituisce un problema, bensì una sfida affascinante che egli è pienamente in grado di raccogliere: la “nuova scienza” celeste che le scoperte galileiane rivelano al mondo corrisponde per Campanella a una *nuova* situazione che si è verificata nei cieli: il nuovo volto che le costellazioni presentano sarebbe il segno di un imminente rivolgimento politico, sociale, religioso, che coinvolgerà tutta la terra. Per Campanella, dunque, le scoperte dello scienziato Galileo sono vere e importanti, ma esse sono anche segni di qualcos'altro, e come tali vanno interpretate dal filosofo, dall'astrologo, dal profeta, da colui cioè che solo ha la chiave per decifrarle, per rivelare agli uomini il loro vero significato.

È facile per noi vedere quanto di mitico e di fantastico ci sia in questo atteggiamento di Campanella, ma dobbiamo anche capire le speranze, i bisogni profondi da cui esso nasce, speranze e bisogni che hanno portata a dimensioni europee. In un'Europa dilaniata dai conflitti e dalle guerre, infatti, lo sviluppo

---

<sup>1</sup> Per la biografia e la bibliografia, cfr. la voce “T. Campanella” di Firpo. Cfr. inoltre Ducros, *T. Campanella, poète*; Bolzoni, *Introduzione a Campanella, Opere letterarie* 9-72; De Giovanni, *Lo spazio della vita fra G. Bruno e T. Campanella*.

<sup>2</sup> Il riferimento è alla classica opera di Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*; cfr. anche *L'uomo del Rinascimento*, a c. di E. Garin.

della scienza e della tecnica alimenta la speranza che esso possa servire a migliorare le condizioni di vita degli uomini, ad aumentare la felicità della comunità umana, a rendere più armoniosi i rapporti con la natura. L'idea che ai "nuovi cieli" possano corrispondere anche "nuove terre" è tema ricorrente nelle utopie, e nei tentativi di riforma, che nascono in diverse parti d'Europa.<sup>3</sup>

Sottoporre il pensiero di Campanella al test del problema femminile può essere dunque molto significativo: il prevalere del vecchio sul nuovo che, come vedremo, vi si verifica, è una riprova del fatto che la questione "donna" restava una specie di grumo duro da sciogliere anche per chi più era interessato a un profondo rinnovamento del sapere e dei modi di organizzazione della società.

Fin dalla giovinezza il pensiero del Campanella appare caratterizzato da una forte tensione verso la libertà. Il desiderio intenso, quasi il bisogno fisico di imparare, lo spinge a entrare, ancora adolescente, nell'ordine domenicano; molto difficilmente, altrimenti, le vie del sapere si sarebbero aperte davanti al figlio di un povero ciabattino analfabeta come lui era. Fin dall'inizio il desiderio di conoscere si accompagna con un'acuta insofferenza nei confronti della tradizione, con una profonda ribellione verso un sapere che si basa solo sull'autorità dei maestri. Quest'uomo che divora libri e manoscritti antichi e moderni e che a sua volta scriverà, nel corso della sua vita, migliaia e migliaia di pagine, odia le conoscenze che si fondano solo sui libri e sulle parole, trascurando la natura, e le cose. "Io imparo più dall'anatomia d'una formica o d'un'erba (lascio quella del mondo mirabilissimo) che non da tutti i libri che sono scritti dal principio di secoli a mo'", scrive nel 1607, dalla terribile cella di Castel Sant'Elmo, a Napoli, a un monsignore padovano, Antonio Querenghi, che cercava di rendere migliori le sue condizioni di vita.<sup>4</sup> Campanella rivendica qui, orgogliosamente, la *diversità* del suo filosofare, e insieme il valore di quella inquietudine, di quello scontento verso tutti i maestri che, negli anni dell'adolescenza, avevano fatto dire a un suo superiore che sarebbe finito male.

L'incontro di Campanella ventenne con l'opera di Bernardino Telesio segna una tappa essenziale: il giovane riconosce se stesso nell'opera del prestigioso filosofo cosentino, anche lui ribelle alla tradizione aristotelica imperante. Telesio diventa così l'*alter ego* del Campanella. Molto indicativi sono i termini con cui viene lodato in una poesia della *Scelta*:

Telesio, il telo della tua faretra  
uccide de' sofisti in mezzo al campo  
degli ingegni il tiranno senza scampo;

<sup>3</sup> È significativa, da questo punto di vista, la fortuna del Campanella negli ambienti tedeschi che sono legati al movimento rosacrociano; cfr. Firpo, *Tobia Adami e la fortuna del Campanella in Germania*; Yates, *L'illuminismo dei Rosa-Croce*; Evans, *Rodolfo II d'Asburgo*.

<sup>4</sup> Campanella, *Lettere*, 134. Sul Querenghi, cfr. Bolzoni, *Il segretario neoplatonico* 141-169.



libertà, dolce alla verità, impetra.<sup>5</sup>

Il pensiero di Telesio — come quello di Campanella — si colloca dunque dalla parte della libertà, in un sistema così connotato: libertà vs tiranno; verità vs sofisti. Certo anche Telesio aveva scritto parole, e le aveva affidate a un libro, ma per Campanella erano parole nuove, capaci di rispecchiare le cose e di ricostruire così i legami originari fra il libro della natura e i libri degli uomini.<sup>6</sup> Proprio in questo stanno per Campanella il nucleo dell'operazione compiuta da Telesio e la carica liberatoria che essa comporta: l'immersione nel mondo delle cose, il portare alla luce i principii primi che regolano la natura (il caldo e il freddo), e con essi la potente spinta vitale che genera la guerra e la pace, lo scontro fra i contrari, la metamorfosi dei singoli esseri, la conservazione del tutto.

Campanella dà la parola — in senso letterale — a questo mondo delle cose che Telesio ha riscoperto “iuxta propria principia”, e nello stesso tempo compie un'operazione complessa, in cui il naturalismo si lega alla magia e si struttura secondo un modello metafisico. Il risultato è l'immagine di un universo vivo, dotato in tutte le sue parti della capacità di sentire, e quindi di lottare per la propria conservazione, di amare, di odiare, di comunicare. Campanella difende con vigore polemico questa sua concezione, che vuole rivelare agli uomini la pluralità delle vite, e delle sensibilità, che caratterizzano il mondo. Possiamo dire in questo senso che il grande tema della differenza percorre tutta l'argomentazione, e la ricca messe di esempi dei quattro libri *Del senso delle cose e della magia* e nutre nel profondo la stessa esperienza poetica di Campanella. La sua poesia — che ad alcuni critici del passato è apparsa ingiustamente povera e rozza — in realtà dà la parola, come dicevamo, alle cose del mondo: ad esempio dà voce alla sofferenza del cibo inghiottito dall'uomo:

Così il pan duolsi e muore, da me morso,  
per farsi e viver sangue, e questo io chiero;  
poi muore il sangue alla carne in soccorso.

Oppure esprime i contrastanti sentimenti, di odio e di amore, che regolano i rapporti fra la Terra e il Sole: la Terra

vuol non disfarsi; e il sol vorria disfarla  
non per odio; per farla — mole amica,  
seco l'intrica, — e con focose braccia  
cinge ed abbraccia.  
Cinge ed abbraccia, anch'ella lui nel seno:

<sup>5</sup> Campanella, *Scelta*, n. 68, vv. 1-4, in *Opere letterarie* 236.

<sup>6</sup> Sulla diffusione di queste tematiche nella cultura contemporanea, cfr. Garin, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo* e Dubois, *La lettera e il mondo*. Cfr. inoltre Blumenberg, *La leggibilità*.

ché, schifandolo, pieno — pur se 'l vede  
di calor . . . . .

Il dar voce alle cose vuol dire, per il Campanella, rovesciare quella prospettiva antropocentrica che nasce da eccessivo amor proprio e che rende l'uomo cieco e impotente di fronte alla natura:

Credulo il proprio amor fe' l'uom pensare  
non aver gli elementi, né le stelle  
(benché fosser di noi più forti e belle)  
senso ed amor, ma sol per noi girare,

inizia un sonetto che si intitola *Contra il proprio amore scoprimento stupendo*. Per il Campanella, dunque, una proiezione abnorme del proprio io spinge l'uomo a non vedere, a non riconoscere la diversità, la molteplicità delle forme della vita. L'incapacità di operare sulle cose, l'impotenza e l'alienazione, il restare cioè prigionieri di una maschera che si è indossata, sono per il Campanella le conseguenze funeste di questo modo sbagliato di conoscere, di rapportarsi al mondo:

Questo amor singular fa l'uomo inerte,  
ma a forza, s'e' vuol vivere, si finge  
saggio, buon, valoroso: talché in sfinge  
se stesso annichilando alfin converte.<sup>7</sup>

Riconoscere senso e vita anche a ciò che esula dal mondo dell'uomo è per Campanella dunque condizione essenziale per poter operare, e quindi anche per operare magicamente, intervenendo sui rapporti di simpatia e antipatia che legano fra di loro tutti gli esseri, tutti i livelli della realtà. Per questo, come si diceva, il tema della "differenza" percorre tutti i libri del *Senso delle cose e della magia*: si tratta di uscire dalla prigione dell'antropocentrismo, per riconoscere ad esempio che anche il riso e il pianto sono comuni alle cose, "perché il riso è dilatazione di spiriti, e questo dilatare è nelle cose rare; e il fuoco, quando occasione di dilatarsi sente, si dilata e allegra nel suo modo". Così ci sono pagine affascinanti sul linguaggio delle stelle (che, in quanto "sottilissime", "tutte sono occhio e udito e sentimento esquisito "e si comunicano i loro segreti "mandandosi la luce l'una all'altra") e sul piacere, sul godimento con cui la luce si diffonde, penetra negli angoli più oscuri riflettendosi "d'altri corpi e d'ogni atomo d'aria con angoli e piramidi infinite. . . . Ma nelli corpi trasparenti, qual l'acqua e li cristalli, si vede ella vagheggiarsi, aumentarsi e penetrare come a cose simili, e godere e unirsi, e infocare poi le cose che non sono bianche perché a lei sono

<sup>7</sup> Campanella, *Scelta*, n. 28, 4, vv. 15-17; n. 86, vv. 9-15; 9, vv. 1-4; 10, vv. 1-4.

dissimili" (*Del senso* 6, 174, 173, 176).

Contro la tradizione umanistica, dunque, che faceva del linguaggio — e del riso — una caratteristica specificamente umana,<sup>8</sup> Campanella rivendica la pluralità dei modi in cui le cose sentono, e parlano fra di loro. Nel suo universo i linguaggi, e i punti di vista, si moltiplicano; la scienza degli universali si rivela vuota e fittizia, perché "Dio sa le minutissime particolarità d'ogni cosa, e questa è vera, certa sapienza"; crollano le gerarchie fra le diverse componenti della realtà e diventano vive, eloquenti, e degne di osservazione anche cose basse e vili come lo sputo "e altri umori . . . che, gettati in terra, pigliano figura sferica per difendersi dall'aria e altri avversi enti, e si stendono per congiungersi e confortarsi insieme", oppure le unghie e i peli, che "posti al fuoco, fuggono, s'asserchiano e risaltano, potendo assai", o cose futili e inconsistenti, come l'ombra: le tenebre, scrive il Campanella, si amano e si cercano, e lui l'ha verificato anche sulla propria ombra, la quale, "arrivando ad avvicinarsi con l'altra ombra, da se stessa si stende in piramide per unirsi presto con quell'altra amica" (*Del senso*, 106, 76, 77, 178).

## 2. La dualità dei sessi tra metafisica e utopia

Quale spazio viene riconosciuto alla dimensione del femminile — e alle donne in particolare — in un pensiero come questo, così insofferente di vecchi schemi, così attento a riconoscere la specifica diversità degli esseri, così interessato a moltiplicare i punti di vista, a dilatare gli orizzonti?

Si può notare in primo luogo che per il Campanella la dualità dei sessi ha una portata cosmica: il caldo e il freddo, come abbiamo visto, sono, secondo il modello telesiano, le grandi forze che si contendono il mondo, che si scontrano per assicurarsi il controllo della materia. Questi due principii agiscono dunque a livello universale, ma hanno anche una sede deputata, in cui ciascuno di essi trionfa e meglio esprime le sue qualità: la Terra, sede del freddo, e il Sole, sede del caldo. Questo permette al Campanella di reinserire nel suo pensiero una tipica componente della tradizione alchemica, quella che fa del Sole, del cielo, il padre di tutti gli esseri, e della Terra la madre: "Il sole, dunque padre — scrive il Campanella — e la terra madre degli enti, son sensitivi, e gli animali da loro hanno ogni cosa e sono distinti in sesso di maschio e femina, che l'uno rappresenta il sole, l'altro la terra" (*Del senso* 179).

La dualità dei sessi, dunque, percorre — nel pensiero del Campanella — tutti i livelli della realtà: il sesso che caratterizza ciascuno degli animali è la rappresentazione, la imitazione a livello del molteplice, di una bipartizione originaria, che rende possibile la vita e che agisce a livello cosmico. Certo è molto forte, accanto all'insegnamento di Telesio — l'influenza della tradizione

<sup>8</sup> Cfr. la "storia del riso" delineata da Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cap. 1.



pitagorica, e di quel suo sistema binario che aveva contribuito a strutturare il pensiero greco, caratterizzandolo con una netta penalizzazione dell'elemento femminile.<sup>9</sup> Vediamo ad esempio il sistema delle qualità quali appare dall'*Epilogo magno . . . della natura delle cose*:

Terra	Sole
fredda	caldo
densa	sottile
immobile	mobile
oscura	bianco

Attraverso la grande catena dell'essere, la dualità dei sessi penetra al di là dei principii primi che si scontrano nel cosmo, fino ad investire la dimensione metafisica.

Io, che nacqui dal Senno e di Sofia,  
sagace amante del ben, vero e bello,  
il mondo vaneggiante a sé rubello  
richiamo al latte della madre mia

è la quartina che apre il sonetto proemiale della *Scelta d'alcune poesie filosofiche*. La missione profetica di cui l'"io" del poeta si sente investito e che orgogliosamente proclama al mondo, affonda le sue radici in una generazione metafisicamente privilegiata, che viene rappresentata attraverso l'unione di un principio maschile, il Senno, e di uno femminile, Sofia. Il modello dell'unione dei due sessi è reso esplicito dall'*Esposizione* con cui il Campanella accompagna il testo delle sue poesie: "'Senno' è l'intelletto eterno, 'Sofia', la sapienza creata, diffusa in ogni ente, che, impregnata dall'intelletto divino, partorisce i veri sapienti" (*Scelta d'alcune poesie filosofiche* 99). La metafora sviluppata qui — i soggetti maschile e femminile, "impregnata", "partorisce" — va letta secondo i dettami della poetica del Campanella, fortemente ispirati a modelli biblici e danteschi: "artificio" e verità devono essere strettamente legati, i "figuranti" della metafora, dunque, non devono essere arbitrari e puramente ornamentali, ma tali da dar forma alle verità che il poeta esprime e con cui vuole plasmare l'animo del lettore.

Tramite Sofia, dunque, la componente femminile si insinua nell'interno stesso del divino. Campanella sembra qui risentire di quelle correnti di pensiero — influenzati dalla gnosi e dalla cabala ebraica — per cui la bipartizione dei sessi ha le sue radici nella natura stessa di Dio.<sup>10</sup> Certo l'idea di un Dio che è maschio e femmina era rimasta confinata, nel '500, in zone minoritarie, di

<sup>9</sup> Cfr. Lloyd, *Polarity and Analogy* e le osservazioni di MacLean 2-4.

<sup>10</sup> Cfr. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* 307-17 e MacLean 12, 22-23.

frontiera, del pensiero filosofico e religioso, e va detto subito che anche nel Campanella resta una suggestione marginale: una suggestione, tuttavia, di grande interesse in un'età come la sua, in cui la Controriforma aveva largamente provveduto a consolidare un'immagine tutta maschile di Dio e a fare della Madonna il modello sublimato dello "specifico" (e della sottomissione) femminile.

Tra i pensatori "irregolari" che nel '500 sono affascinati dall'idea di un Dio che contiene in sé i due sessi, troviamo Giulio Camillo, poeta, filosofo, alchimista, maestro di arte della memoria, amico del Bembo, dell'Aretino, del Tiziano, che conduce una vita vagabonda, per l'Italia e per l'Europa, caratterizzata da esperienze mistiche e libertine. Scrivendo alla figlia Cornelia, che per completare la propria educazione o a causa dei continui vagabondaggi del padre, si trova in convento, il Camillo lega strettamente l'idea del Dio maschio e femmina al rifiuto della tradizionale sessuofobia cattolica: "Et nel vero Dio (come dice Mercurio Trismegisto) è pieno di fecondità et ha seco l'uno et l'altro sesso; il perché appresso Mosè dicendo: 'Facciamo l'huomo a la nostra et imagine, et somiglianza', ne la massa, ne la quale le fece, mise l'uno et l'altro sesso: il quale misterio a chi sarà noto sarà anchor nota la cagione perché la moglie et il marito si chiamino parti, le quali non possono fare un tutto perfetto, se non per l'unione partorita dal matrimonio, nella quale sola unione delle parti manda Dio la perfetta larghezza de le sue gratie . . . et per dir in poche parole il tutto, Dio ordinò il matrimonio, ma lo stato opposto non ordinò giammai".<sup>11</sup>

È significativo che anche in Campanella — malgrado la sua appartenenza a un ordine religioso — non ci sia traccia di alcun atteggiamento sessuofobico, se non, come vedremo, in una circostanza particolare. I criteri che egli usa per valutare la vita sessuale non sono quelli, astratti e eterni, della virtù o del peccato, ma sono piuttosto quelli suggeriti dalla natura, dalle sue regole, e dalle possibilità che l'uomo ha di conoscerle, di assecondarle, di usarle così da migliorare la vita individuale e sociale. La sfera sessuale si colloca infatti, nell'ottica campanelliana, fra naturalismo e magia, e ha una forte connotazione utopica.

La legge che governa il mondo, e cioè la conservazione, offre al Campanella il criterio primo per valutare anche la vita sessuale dell'uomo. Il piacere offerto dall'amore — come del resto tutte le altre forme di piacere e di godimento — è secondo lui finalizzato al grande scopo della conservazione. Chi lo interpreta, e l'asseconda, come se fosse un valore di per sé, se ne lascia ingannare, si ferma al punto di vista della parte, si lascia invischiare dall'esca che gli viene offerta. Il tema del piacere amoroso si lega infatti spesso con quello della fatica, della perdita di energie vitali che il coito comporta per l'uomo. Nello stesso tempo anche la riflessione sul problema del bello — e quindi anche dell'attrazione amorosa — è organicamente ricondotta al tema della conservazione:

---

<sup>11</sup> Camillo, *De l'Humana deificatione* 200-1, pubblicato da Vasoli.

giovane bella, sugosa e valente  
 promette lunga vita, e nutrimento  
 al seme, ed a noi gioia, onde può tanto

inizia ad esempio il Madrigale 9 della canzone 29, che s'intitola significativamente *Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore* (Scelta, n. 29, 9, vv. 1-3). Certo, come si diceva, il piacere sessuale non ha per Campanella valore autonomo, ma non lo ha per lui nessun tipo di piacere, tranne quello della conoscenza filosofica, che permette di guardare il mondo dal di fuori, di sedersi, per così dire, in platea, davanti allo spettacolo che si recita nel gran teatro del mondo.

La possibilità di regolare la vita sessuale in vista di una maggiore felicità sociale è un tema che percorre tutta l'opera del Campanella e che trova compiuta espressione nella sua opera utopica, *La città del sole*.<sup>12</sup> Si legge spesso nei manuali che l'utopia campanelliana prevede il comunismo dei beni e delle donne: è in parte inesatto, poiché quello che è in comune non è tanto il corpo femminile, quanto il corpo di tutti, le energie sessuali di tutta la popolazione. Tutto ciò viene studiato e regolamentato secondo le leggi della medicina e della magia naturale. Le regole eugenetiche riguardano infatti in primo luogo la dieta e la pulizia del corpo: gli uomini dopo i 21 anni e le donne dopo i 19 fanno l'amore ogni tre sere, dopo essersi ben lavati e aver mangiato e digerito. Entra in gioco anche l'astrologia, che insegna quali sono i momenti adatti a un felice concepimento, e quali invece le congiunzioni sfavorevoli ("e si forzan sempre di pigliar tempo, che Mercurio e Venere siano orientali dal Sole in casa benigna e che sian mirati da Giove di buono aspetto e da Saturno e Marte. E per lo più vogliono Vergine in ascendente: ma assai si guardano che Saturno e Marte non stiano in angolo . . .", *La città del sole* 42). La dottrina medica dei temperamenti e dello *spiritus* stabilisce le regole per la formazione delle coppie: molto difficoltosa, ad esempio, si rivela la scelta di compagne per gli intellettuali: "E gli ufficiali, che son tutti sacerdoti, e li sapienti non si fanno generatori, se non osservano molti giorni più condizioni; perché essi, per la molta speculazione, han debole lo spirito animale, e non trasfondono il valor della testa, perché pensano sempre a qualche cosa; onde trista razza fanno. Talché si guarda bene, e si donano questi a donne vive, gagliarde e belle; e gli uomini fantastichi e capricciosi a donne grasse, temperate, di costumi blandi" (*La città del sole* 43).

Gli "ufficiali" che, sotto la guida del grande sacerdote Amore, si occupano della generazione, applicano anche i principii della magia naturale. La tradizione popolare secondo cui la donna incinta può imprimere nel feto l'immagine di qualcosa cui pensa intensamente (le sue "voglic"), viene considerata vera dal

<sup>12</sup> Sull'utopia del Campanella, sul ruolo ad essa assegnato alle donne, e sui suoi legami con la realtà economica e sociale, cfr. Bock 133 segg.



Campanella e reinterpretata alla luce della teorica avicenniana della *imaginatio*: le immagini fortemente presenti nella fantasia della donna si possono trasmettere, attraverso lo *spiritus*, alla materia del feto (cfr. Badaloni). Anche qui, allora, è possibile agire magicamente, e cioè sfruttare le conoscenze che si hanno per operare sulla realtà, per piegare ai propri voleri le leggi occulte della natura. Sia nel *Senso delle cose e della magia* che nella *Città del sole*, infatti, si consiglia di mettere sotto gli occhi delle donne, al momento del concepimento, belle immagini — statue, pitture di uomini belli e valorosi — così che ne risultino plasmati i pensieri e le fantasie, e che le qualità poi si trasmettano all'embrione (*Del senso* 272, 303-41; *La città del sole* 42). Il fatto che gli stessi procedimenti si usino per migliorare le razze degli animali, costituisce per il Campanella un argomento in più a favore di una loro applicazione fra gli uomini: "Il [sacerdote] Amore — leggiamo nella *Città del Sole* — ha cura della generazione, con unir li maschi e le femine in modo che faccin buona razza: e si riden di noi che attendemo alla razza de cani e de cavalli, e trascuramo la nostra" (30).

Usare tutte le conoscenze — mediche, astrologiche, magiche — per migliorare la generazione ha per il Campanella anche un valore morale e sociale: "e dicono [gli abitanti della Città del Sole] che la purità della complessione, onde le virtù fruttano, non si può acquistare con arte, e che difficilmente senza disposizion naturale può la virtù morale allignare, e che gli uomini di mala natura per timor della legge fanno bene, e, quella cessante, struggon la republica con manifesti o segreti modi. Però tutto lo studio principale deve essere nella generazione" (43). Mondo naturale e mondo morale sono, per il Campanella, strettamente legati: intervenire sul primo, significa influenzare anche il secondo, significa porre le condizioni materiali per un migliore dispiegarsi delle potenzialità morali. Molto significativa, in questo senso, l'osservazione sulla credenza nel peccato originale che Campanella attribuisce ai solariani: "Finalmente dicono ch'è felice il cristiano, che si contenta di credere che sia avvenuto per il peccato d'Adamo tanto scompiglio [nel mondo], e credono che dai padri a' figli corre il male più della pena che della colpa. Ma dai figli al padre torna la colpa, perché trascuraro la generazione, la fecero fuor di tempo e luoco, in peccato e senza scelta di genitori" (77). Spiegare tutti i mali del mondo col peccato originale, dunque, significa per il Campanella costruirsi un alibi, nascondere tutto ciò che si è trascurato di fare per un migliore funzionamento della vita sociale.

L'eugenetica campanelliana, come abbiamo visto, si nutre di utopia e di "scienza" (il che significa, per il nostro autore, medicina, ma anche astrologia e magia naturale); l'apporto della donna e dell'uomo appaiono in quest'ottica egualmente importanti, ed egualmente immersi nella superiore logica della natura e delle possibilità di intervento che essa offre all'umanità. Nell'ottica dell'utopia si attenua fortemente anche la divisione sessuale del lavoro: nella città del sole agli uomini sono riservati mestieri che richiedono più fatica, e alle donne quelli sedentari; anche le ragazze, tuttavia, vengono allevate in tutte le arti, così che

possano rivelare le loro naturali capacità; le donne partecipano alla difesa della città e all'assemblea dove si decide la pace e la guerra; possono coltivare le scienze e le arti "speculative", e particolari riconoscimenti pubblici sono previsti anche per loro: "agli eroi ed eroisse la repubblica fa certi doni, in tavola o in feste pubbliche, di ghirlande o di vestimenta belle fregiate" (46), scrive il Campanella in un brano in cui l'improbabile femminile di "eroi" esprime bene il carattere utopico della scena rappresentata.

### 3. Fisiologia e embriologia: la donna come maschio mancato e come elemento di disordine

Vediamo ora quali sono le posizioni del Campanella sui modi di formazione dell'embrione e sui caratteri e la funzione degli organi sessuali: questi problemi giocano infatti un ruolo molto importante, come ha mostrato McLean, nella concezione della donna che le varie epoche hanno avuto.<sup>13</sup>

Sulle orme del suo maestro Telesio, Campanella riconosce alla donna un ruolo specifico, attivo, nella generazione e formazione del feto. La tradizione aristotelica — e le teorie mediche derivate — attribuisce una virtù attiva al solo seme maschile: esso formerebbe il feto avvalendosi del sangue mestruo della donna, in un rapporto di forma e materia. La tradizione galenica parla invece di un seme femminile, che si mescola nell'utero con quello maschile. Su questa linea — come sostiene il giovane Campanella nella *Philosophia sensibus demonstrata* — si colloca anche Telesio, il quale anzi va oltre Galeno nel riconoscere importanza e capacità operativa all'utero: i semi si mescolano, scrive il Campanella, e poi si trasformano nelle diverse membra del feto grazie al caldo dell'utero, "il quale per lui [Telesio] è fornito di somma conoscenza ed arte" (*Philosophia sensibus demonstrata* 267). La ripresa delle teorie galeniche nella medicina cinquecentesca aveva dato spazio ad uno specifico ruolo femminile; per di più in Campanella — come prima in Telesio — essa si legava ad una polemica antiaristotelica carica di fermenti innovatori, portatrice di istanze moderne dal punto del vista del metodo. Eppure, esattamente come avviene in quasi tutta la tradizione medica tra Cinque e Seicento, le conseguenze che se ne traggono sono estremamente deludenti. Il ruolo attivo della donna nella generazione viene prontamente ricondotto all'archetipo maschile: anche la donna produce un seme, che però in realtà non è diverso da quello maschile, ma è solo qualitativamente inferiore (meno forte, meno caldo). Paradossalmente, quindi, la partecipazione femminile alla formazione dell'embrione diventa una riprova della teoria aristotelica che — sia pure in nome di una diversa fisiologia — sancisce il trionfo del maschio; da potenziale elemento di parità fra i due sessi, il seme

<sup>13</sup> Cfr. MacLean 28-46. Cfr. inoltre Colombero; Bullough. Per la medicina greca, cfr. Campese, Manuli, Sissa 83 sgg. Cfr. inoltre *Rewriting the Renaissance*, ed. Ferguson, Quilligan, Vickers.



femminile si trasforma nella dimostrazione della inferiorità della donna, della sua non esistenza specifica, del suo essere, insomma, solo un maschio mancato.

Campanella riprende infatti le teorie tradizionali che vedono negli organi sessuali femminili la fotografia esatta di quelli maschili; l'unica differenza starebbe nel fatto che, per mancanza di calore, la natura non è riuscita a tirarli fuori, "così come nelle talpe — leggiamo nella *Philosophia sensibus demonstrata* — la virtù non è riuscita a trarre fuori gli occhi, già costituiti dalla natura e già formati e delineati" (270).

Dal punto di vista dell'ordine della natura, dunque, la donna rappresenta un momento di debolezza, il venir meno di una potenzialità, l'operare imperfetto di una "virtù"; la femmina si pone sul versante del caso, e quindi del disordine. Si veda ad esempio il madrigale 8 della canzone 28, *Canzon d'Amor, secondo la vera filosofia*:

Del nemico la fuga, o la vittoria,  
e del cibo il restauro non bastando  
ad eternar, il Senno amante, visto  
che 'l sol produce, la terra impregnando,  
tante sembianze, revocò a memoria  
l'arte divina, e 'l mortal sesso misto  
partio in due, che sembra terra e sole,  
servendosi del caso . . . . .

Molto indicativa è la spiegazione che viene data dall'*Esposizione*: "la natural Sapienza divise l'animale in maschio e femmina, servendosi del caso (ché la femmina a caso nasce, intendendo sempre la natura fare il più perfetto, ch'è il maschio)" (*Scelta*, n. 28, 8, vv. 1-8; per l'*Esposizione*, cfr. 156).

Questa situazione negativa può essere ricomposta nel quadro armonioso dell'ordine in due modi: o rivelandosi come transitoria, in alcuni casi eccezionali, oppure venendo inserita in una più elevata considerazione delle cose, quella che permette di assumere il punto di vista di Dio. Nel primo caso l'essere donna — e quindi l'elemento di disordine — si rivela transitorio: grazie al caldo la donna si può trasformare in uomo, può portare a compimento un processo fisiologico che si era interrotto. Nella *Philosophia sensibus demonstrata* si cita la testimonianza di Telesio: "come attesta Telesio nel cap. 36<sup>o</sup> del VI libro, dopo che dall'utero erano uscite delle donne ed in stato perfetto, queste sono divenute maschi a causa del caldo interno divenuto maggiore e più robusto, che è riuscito così a far uscir fuori i genitali: e questo fatto è accaduto nelle nostre regioni e lo hanno visto molti uomini" (284). Nell'*Epilogo magno* viene citato, accanto alle *auctoritates* degli antichi e dello stesso Telesio, un evento analogo che si è verificato a Napoli "come mi disse Giulio Cesare del Tufo" (437). Nel *Senso delle cose e della magia*, Campanella rievoca un'esperienza personale: "e vidi femine, maschi farsi dopo nate per fricarsi affettuosamente" (307). Con un procedimento molto



diffuso nella cultura contemporanea, dunque, il rinvio all'esperienza sensibile si sovrappone semplicemente ai dati della tradizione: i *verba* si prolungano nelle *res*, i libri degli antichi preparano gli schemi che danno forma e significato alle proprie esperienze (cfr. Foucault 31-92). Come nella tradizione, in Campanella i cambiamenti di sesso vanno in una sola direzione, a riprova delle dottrine fisiologiche sulla donna come maschio imperfetto.

Il secondo modo in cui il disordine rappresentato dalla donna può essere riassorbito è, come si diceva, un superiore punto di vista sulle cose. Nella filosofia campanelliana il male è solo relativo, legato al punto di vista della parte, del singolo; cambia di segno quando è visto nell'ottica del tutto, nell'ottica cioè della conservazione universale. Il problema di giustificare — e riassorbire — il disordine femminile è dunque identico a quello che spinge il Campanella — nella *Metafisica*, ad esempio — a spiegare perché esistano i ragni, o gli insetti velenosi, o le malattie. È significativo che il problema della donna venga evocato nella *Metafisica* nel capitolo dedicato al problema dei mostri, dove si dimostra che anch'essi non sono casuali rispetto alla causa prima: Aristotele, ricorda Campanella, parla della donna come di un *monstrum naturae*, eppure anch'essa ha un ruolo nella generazione, nella perpetuazione della specie (*Metaphysica*, p. II, 221).<sup>14</sup> In particolare, come si dice in un passo del *Senso delle cose e della magia*, la donna serve a generare degli uomini: "Adora — scrive il Campanella — la divinità prima, che del peggio in meglio si serve. La donna è imperfetto uomo perché non ebbe tanto caldo che fuora li genitali mandasse come l'uomo; e pur di questo imperfetto si serve a far forme e stampe di uomini" (151).

È significativo che proprio in relazione al problema della specificità, della differenza femminile, l'ottica pluralistica del Campanella mostri la corda, vada in crisi: lo schema binario si comprime, si appiattisce sull'unità; non siamo più di fronte al gioco di elementi diversi, ma complementari (il caldo e il freddo), ma bensì al predominio schiacciante di un'unica categoria maschile, che tutt'al più si articola in una gradazione interna (più e meno calore). Si potrebbe applicare a questo aspetto del pensiero campanelliano la stessa critica che egli rivolge all'antropocentrismo, a quella dilatazione abnorme della propria immagine e della propria esperienza, a quella proiezione alienata di sé nel mondo, che impedisce all'uomo di cogliere il diverso, e cioè la vita delle cose, la sensibilità della natura: la figura della donna è da lui percepita — e quindi distrutta — a propria immagine e somiglianza.

#### 4. La donna come fonte di tentazioni e di paure

Qualche componente misogina — del resto ben presente nell'ambiente

<sup>14</sup> La citazione di Aristotele si riferisce a *Metaphysica*, I, 9, 1058a 31-32.

fratesco in cui Campanella si forma — si insinua qua e là a connotare in modo ancor più negativo la figura femminile. Il documento più significativo è in questo senso la lettera scritta nel luglio del 1607 a Cristoforo Pflug, un intellettuale tedesco che Campanella ha convertito dal calvinismo al cattolicesimo e che, invece di tornare prontamente in Germania per predicare la nuova fede e per aiutare il Campanella, che langue in carcere, si trattiene a Siena perché innamorato di una donna. Questa nemica sconosciuta che rovina inconsapevolmente i suoi piani e allontana la sua liberazione, fa sì che il Campanella dia sfogo — nell'ambito di un discorso costruito secondo tutte le regole della persuasione retorica — al repertorio antifemminile più tradizionale. La via del pentimento dell'amico è preparata dall'esibizione di *exempla* negativi: in primo luogo, il Campanella stesso: "Sappi certo ch'io ti donai mal esempio burlando con quelle donzelle che m'invitavano dalle finestre a pazzie più ch'io non volevo" e poi — introdotti dall'osservazione generale che gli uomini "savi e virili più si lasciano vincere dall'amore che dal dolore" — ecco gli esempi canonici di Ercole e Onfale, o di Alessandro Magno. Cedere alle lusinghe femminili, suggerisce il Campanella, è dunque comune debolezza di natura, ma questa osservazione deve aiutare l'amico a liberarsi, non a perdurare nella servitù. Per affrettare questa liberazione, Campanella ricorre a toni più accesi, in cui gli insegnamenti della sua filosofia vengono riproposti e insieme stravolti. Renditi conto, dice all'amico, che l'amore è un inganno della natura, la quale "per tirarci a gettar la sostanza nostra, ci pose questo diletto fallace e momentaneo che ne mette in una viltà, di più, grande sì ch'il pensier nostro stia dentro un vaso di sangue mestruo e d'urina". E poco dopo ribadisce amplificando: "Dunque, tutta la tua virtù e gloria e fama e amici e consolazione, anzi Dio stesso hai tu sottoposto ad una buca di sporchezze? ad uno orinale? ad una sentina di fetore? O amico caro, mira per Dio il fine: che ne cavi da quel vil pertugio? Non vedi che la natura per avviliti e far far penitenza di nostri errori ci dona quell'ardor infame di sotterrarci in una pazzolenza e sottoporci a vilissime femminelle?" Troviamo qui il tema familiare dell'inganno della natura, della parziale cecità intellettuale che sono necessari perché la vita continui e il tutto si conservi. Solo che, invece del consueto richiamo al vitalismo cosmico, Campanella sfodera qui i più vieti luoghi comuni dei moralisti e dei predicatori, quelli che da secoli applicavano con particolare gusto al corpo femminile — ridotto anzi, per sineddoche, al solo sesso — la tematica del *contemptus mundi*. Il rapporto sessuale con la donna diventa così segno di degradazione, paradossalmente una manifestazione di penitenza. Accanto alla realistica indicazione di rimedi pratici ("se necessità ti move, ci son le mogli per questo, e per manco male qualche fornicazione"), troviamo l'esaltazione di una ideale comunità tutta maschile, autosufficiente, di "savi". La superiorità della generazione spirituale — che si realizza nel rapporto maestro/discepolo — su quella materiale, appare al Campanella anche fondata su una legge di natura, sul principio eugenetico che abbiamo già ricordato per cui gli intellettuali sono poco adatti alla generazione: "li figli dei filosofi — scrive il



Campanella — son tutti quasi stolidi ed ignoranti, come sai nella nostra filosofia” (*Lettere* 120, 121, 122, 122-23, 121).

I toni violenti di questa lettera vanno certo valutati alla luce del fatto che si tratta di vita o di morte per il Campanella, tuttavia molti elementi di misoginia che qui si esprimono attraverso l’invettiva moralistica trovano riscontro in altri passi dell’opera campanelliana, come ad esempio la superiorità della generazione spirituale, oppure il tema dell’inganno, dell’indebolimento vitale che l’amore per la donna comporta. Questo tema, anzi, tende a dilatarsi angosciosamente in fantasie vampiresche. Così ad esempio nel sonetto della *Scelta*, intitolato *Cagione, perché meno si ama Dio, Sommo Bene, che gli altri beni, è l’ignoranza*, torna il tema dell’inganno e della finalizzazione dell’amore:

Qui, se n’inganna poi e toglie sostanza  
per darla altrui, ne’ vili ancor soggetti  
ci mostra i rai del Ben, che tutto avanza.

“Ma noi, stolti — si dice nell’*Esposizione* — più presto attendiamo al danno e l’inganno che ci fa amore, che alla speranza delli oggetti eterni, che ci porge la beltà; e, come le bestie, non pensiamo all’immortalità, dove tende amore, ma al gusto, *che ci fa languidi, ci toglie gli spiriti, ci ammalia e consuma*, non sapendo ch’è un presagio del gusto vero ed esca per poterci ingannare; per la qual cosa *ci mugne* Dio amore a fare un cacio di nuovo uomo: ‘sicut lac mulsisti me’, dice Iob” (*Scelta* 11, vv. 9-11, pp. 118-19; i corsivi non sono nel testo). Sia pure recuperata in un’ottica provvidenziale, si fa qui presente, dilatandosi nel rapporto fra testo e *Esposizione*, l’immagine angosciosa di una forza che prosciuga, consuma l’uomo, fino a togliergli la vita per trasformarlo in qualcosa d’altro.

L’associazione fra organi sessuali della donna e impurità — largamente presente nella tradizione ebraica e poi cristiana — è pienamente recepita dal Campanella (cfr. Niccoli, *Menstruum quasi monstrum*). L’ultimo libro del *Senso delle cose e della magia*, quello dedicato appunto alle pratiche magiche, contiene numerosi riferimenti agli effetti deleteri che il mestruo può esercitare, paradossalmente sia *in praesentia* che *in absentia*. Ad esempio in determinate situazioni astrologiche il mestruo può rendere le donne sensibili all’azione dei demoni: quando Marte e Saturno affliggono Mercurio e la Luna, scrive il Campanella, “vengono a produrre spiriti acri o tetre fuligini, onde le donnicciole e villani, che brutti cibi magnano o di mestruo sangue o di ritenuti escrementi nell’utero perversi vapori concipeno, si perturbano e rendono atti a ricevere i Demonii” (*Del senso delle cose* 201). La mancanza di mestruo può produrre effetti ancora più tremendi: “le vecchie a cui non vengono le purgazioni . . . hanno però esalazioni fetide in bocca e negli occhi, talché, mirando in uno specchio, l’appannano. . . e il filo, tocco dallo sputo loro, si putrefà; e dormire con vecchie a’ bambini fa mancar la vita, e crescerla a quelle” (*Del senso delle cose* 285).



Tornano in questo libro in forma curiosa anche le fantasie vampiresche, quelle che, come si diceva, fanno della vagina una voragine capace di assorbire, di inghiottire tutte le energie dell'uomo. Mentre si può operare magicamente, dice il Campanella, così da rendere impotente l'uomo, non si può fare qualcosa di simile con la donna: "ma la femina non si può legare, ch  tanto affetto che serri il cunno non si trova, come abbassare il cazzo che solo lo spirito timido lo tira tornando indietro, il che non pu  fare nella donna s  che non resti apertura, ch  essa a patire   atta, non ad agire, e l'azioni si proibiscono con l'affetto, non le passioni" (*Del senso delle cose* 302-3).

Lo schema rassicurante che una lunga tradizione culturale aveva costruito per la donna — riducendola a maschio mancato — rivela qui le sue crepe, si mostra a sua volta generatore di ansie. Non solo c'  un margine fisiologico non riducibile al modello unitario (il mestruo, ad esempio, impuro e dotato di terribili poteri), ma anche la connotazione di passivit  rischia di ribaltarsi, di diventare espressione minacciosa di una forza non controllabile neppure con la magia.

All'insegna della tradizione sono anche i pochi accenni dedicati alle donne — o meglio ai personaggi femminili — nella *Poetica*. La consuetudine, di ascendenza classica, di introdurre donne guerriere nei poemi epici e cavallereschi, viene decifrata secondo la chiave di lettura della meraviglia, del forte impatto psicologico che ha sul lettore una situazione rovesciata rispetto al codice d'attesa: "Rende ammirabile ancora il poema l'introdur una o pi  femine illustri, con le loro schiere o senza, a guerreggiare, che usano la spada *invece di* conocchia, e l'elmetto *per* gonna, e la lancia *in luogo di* fuso, perch  tutte le cose straordinarie recano meraviglia" (i corsivi non sono nel testo). Analogamente l'effetto che le nuove eroine della chiesa della Controriforma — le sante e le martiri — possono avere sul pubblico,   letto nella chiave del paradosso, del rovesciamento: "la santa Chiesa . . . nella guerra della pazienza del martirio, l  dove si vince e si d  legge morendo, elegge le donne inferme per confondere gli uomini forti" (*Poetica*, in *Tutte le opere* 368 e 369). Fra le donne e gli uomini, dunque, si pu  eccezionalmente stabilire un rapporto di esemplarit , ma la struttura retorica che lo regge   quella dell'ossimoro, e la persuasione si basa sull'entimema del *quanto magis*.

Il recente ritrovamento di un opuscolo che si credeva perduto ci permette di cogliere il Campanella mentre cancella — o meglio rimuove — una figura femminile. L'opuscolo in questione   il *Ragionamento chiamato l'accademico ovvero della bellezza*, pubblicato a Napoli nel 1581 da Iacopo di Gaeta, amico di Telesio e membro dell'Accademia Cosentina, che il Campanella cita pi  volte, con grandi elogi, come ispiratore delle proprie idee sulla bellezza e sulle arti. Nell'operetta di Iacopo di Gaeta, il problema del bello artistico   inserito nell'ottica del naturalismo telesiano: bello   ci  che imita fedelmente il reale, anche nei suoi aspetti brutti e sgradevoli; dato che produce piacere tutto ci  che ci conserva, e dato che la capacit  di imitare   essenziale per la sopravvivenza dell'uomo, ecco che un'arte che sappia ben imitare   bella, ci piace, perch   

segno di una capacità che è buona, che ha effetti positivi. “Et già potete ricordarvi signori, — scrive il Gaeta rivolgendosi agli accademici Cosentini — come nella storia di Danae dipinta per la maestrevole mano di quella valorosa et nobile donna, et dimostrataci pochi di fa in questo medesimo luogo, fu da tutti comunemente stimata et giudicata molto più bella la vecchiarella, che con tanta avidezza raccogliea nel grembiule la cadente gragnuola dell’oro, che non la Danae stessa per la cui bellezza vedevamo Giove convertirsi et liquefarsi già tutto in pioggia”.<sup>15</sup>

Questo brano è citato dal Campanella nella *Poetica*, in un contesto fortemente polemico contro il Tasso e, in generale, contro una poesia che elevi tutto ad un appiattente *decorum*: “Nella nostra accademia in Cosenza — scrive il Campanella — solea dire il signor Giacomo da Gaeta, che era più bella quella vecchiarella che coglieva la pioggia d’oro, nel nostro palio dipinta, che Danae stessa, che gli stava a canto, di cui Giove si innamorò, non perché veramente la faccia della giovane non fusse piacevole più di quella della vecchia, ma per essere ella con minor imitazione dipinta, che questa” (*Poetica* 401). Come si vede la citazione è piuttosto ricca e precisa; un’informazione però viene meno, scompare del tutto: il fatto che l’insegna dell’accademia di cui si sta parlando era stata dipinta da una donna. Le donne artiste hanno il loro posto nella *Città del sole*, ma intanto qui, nel mondo della realtà, il Campanella cancella ogni riferimento alla pittrice, rimuove quella figura femminile dallo spazio ancora una volta tutto maschile, autosufficiente — dell’accademia.

## 5. Il “secolo femminile”

La differenza dei sessi coinvolge per il Campanella — come abbiamo visto — la grande catena dell’essere (cfr. Lovejoy): agisce a livello delle forze prime che regolano la natura e ha, al di là di queste, un’origine metafisica. Vediamo quali caratteri assume l’elemento femminile a questi livelli “alti”, o meglio primigeni, del cosmo. Possiamo partire da una curiosa notazione della *Poetica*. In generale, scrive il Campanella, bisogna dir bene del bene e male del male, ma occorre anche tener conto del condizionamento che i tempi hanno esercitato sul poeta: “né lice ancora dir male dell’Ariosto, per aver introdotto san Giovanni da poeta falso, e lodato tanto il puttanismo, e Rinaldo dire, che maladetta sia quella crudel legge, che punisce l’amanti adulteri, e altre novelle impossibili; ma invero egli fu al tempo del secolo femminile: però cominciò da “le donne” e le difende quanto può” (*Poetica* 337).<sup>16</sup> Siamo di fronte a una interpretazione in chiave astrologica dell’inizio dell’*Orlando furioso*: “secolo femminile” significa infatti,

<sup>15</sup> Il ritrovamento dell’opuscolo si deve a Giorgio Fulco. Cfr. Iacopo di Gaeta, *Ragionamento* 56-57.

<sup>16</sup> I riferimenti all’*Orlando furioso* riguardano XXXI, 54 sgg.; XXXV, 3-31; XXXVIII, 26; IV, 63, XLIII, 47-49.



per il Campanella, secolo dominato da costellazioni, o meglio da congiunzioni astrali, in cui domina la componente femminile. Le conseguenze di questa situazione astrale sono — come vedremo — meglio chiarite in altri passi dell'opera del Campanella. Dal brano citato, risultano potenti influssi che agiscono nella direzione di un forte rilassamento dei costumi sessuali e di un predominio delle donne. L'Ariosto è un poeta che il Campanella ama molto: di qui l'indulgenza con cui — usando le proprie dottrine astrologiche — ne giustifica le componenti "immorali".

Negli *Articuli prophetales* la tematica del "secolo femminile" appare in tutta la sua complessità, inserita com'è in una visione profetica della storia che lega le vicende della comunità umana — non solo i costumi, ma anche la politica, l'economia, la religione — ai grandi cicli astronomici. Le nuove situazioni astrali, le immagini che gli astri via via compongono nei cieli, creano nuovi campi di forze, determinano un insieme di possibilità che è compito del saggio conoscere così da assecondarle o combatterle, da accrescerne o diminuirne gli effetti.<sup>17</sup> Questa era stata del resto la linea dell'autodifesa che il Campanella aveva adottato durante i processi per la ribellione, per la congiura calabrese: egli si presenta come un semplice lettore dei cieli, come un interprete dei segni profetici iscritti nelle costellazioni e negli sconvolgimenti terrestri da esse prodotti.

Vediamo dunque quali sono le caratteristiche del "secolo femminile" negli *Articuli prophetales*: sono caratteristiche legate a determinate congiunzioni, che quindi si sono già verificate più volte nel corso della storia. "Sotto il triangolo del Toro — scrive il Campanella — si hanno le repubbliche popolari, lascive per l'influsso della Luna e di Venere, il dominio delle donne o di coloro che, sotto diversi aspetti, sono effeminati; a causa dell'influenza della Vergine fioriscono gli ingegni, ma sono mobili e vari; si fanno matrimoni con molte mogli, unioni licenziose, molte idolatrie, si venerano statue e pitture e si amano le stelle, perché ci offrono belle immagini di cose occulte; si verificano le eresie dei profeti carnali, terremoti, inondazioni, si indeboliscono le monarchie e i grandi principati che sono sotto il segno dell'Ariete o del Cancro, spesso si hanno invasioni e trasmissioni di popoli".<sup>18</sup>

Il fatto che alcune donne, fra Cinque e Seicento, esercitassero un importante ruolo politico, è elemento ben presente nella letteratura europea sulla questione

---

<sup>17</sup> Sulla tradizione su cui questi atteggiamenti si inseriscono, cfr. Garin, *Lo zodiaco della vita* e per il Campanella in particolare cfr. Badaloni, *Tommaso Campanella*.

<sup>18</sup> "Sub triangulo Tauri fiunt respublicae mobiles, populares, lasciviae ob lunam et Venerem, dominatus feminarum vel effeminatorum in vestibis variis, et ob Virginem ingenia pollent, sed mobilia et varia; fiunt matrimonia multarum uxorū, licentiosi concubitus, idolatriae multae, et picturarum et statuarum veneratio, et amor siderum, quoniam pulchras picturas rerum occultarum imagines referunt; fiunt haereses camalium prophetarum, et terraemotus, et inundationes, debilitantur monarchiae et principatus magni in Ariete vel Cancro surgentes, illuviones populorum fiunt et transmigrationes saepe" (*Articuli prophetales* 269-70; la traduzione dei brani degli *Articuli* è mia).



femminile;<sup>19</sup> il Campanella lo inserisce appunto nell'interno della sua visione astrologica: la propria età gli appare dominata dal trigono del Cancro, dello Scorpione e dei Pesci, caratterizzata da grandi scoperte geografiche, da straordinarie innovazioni tecniche, e insieme dallo svilupparsi delle eresie e dal dominio delle donne. "Di questi tempi — egli dice — la superbia degli eretici, a causa dell'abside del Sole, si esalta più che nelle eresie antiche; e le donne hanno preso il potere, poiché l'abside del Sole è passata in un segno femminile. E infatti ha regnato Isabella in Spagna e ha trovato il nuovo mondo, Elisabetta in Inghilterra, e ha compiuto molte imprese vittoriose, Maria in Scozia, Caterina in Francia, Margherita nelle Fiandre, Maria in Ungheria, la Rossa in Turchia, Bona in Polonia, Bianca in Toscana e Camilla a Roma. Questo secolo femminile ha generato poeti impudichi, lascivi, pieni di meretrici e di abusi dei maschi, esaltatori dell'arte più infame, come l'Aretino, il Molza, il Franco, il Berni, l'Ariosto e simili mostri, esaltatori di Venere depravata, impudenti e detrattori del papa e dei santi a causa di Marte".<sup>20</sup> Il "secolo femminile" si rivela qui in tutta la sua complessità: la polemica contro l'immoralità dei costumi che esso comporta si fa più violenta che nella *Poetica*, ma la rassegna delle grandi regine ha una sua innegabile nobiltà. Il tema di fondo è quello di una vitalità forte e incontrollabile, in qualche modo pericolosa, ma anche feconda di scoperte e di innovazioni.

Gli stessi temi tornano alla fine della *Città del Sole* con un rapido accenno alla prospettiva di rinnovamento apocalittico che viene ampiamente sviluppata negli *Articuli prophetales*: con le sue luci e le sue ombre, il "secolo femminile" è una tappa necessaria verso il ritorno del mondo alla situazione astrologica originaria e quindi verso l'avvento dei nuovi cieli e delle nuove terre.

## 6. La voce delle donne

Se a livello di mondo umano, dunque, la donna è solo un *minus*, qualcosa che non ha valore di per sé ma dev'essere giustificato in funzione di qualcos'altro, a livello di mondo celeste l'elemento femminile si presenta come ambiguo e conturbante. Ci possiamo chiedere se e come la voce delle donne

<sup>19</sup> Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, Jordan, *Woman's Rule*, e Yates, *Astrea*.

<sup>20</sup> "Hoc eodem tempore superbia haereticorum ob Solis absidem erigitur plusquam in haeresiarchis antiquis; et feminae, quoniam absis Solis in femineum transivit signum, dominium acceperunt. Regnavit quidem Isabella in Hispania et novum orbem invenit, Elisabeth in Anglia, et fecit, et vicit, Maria in Scotia, Catharina in Gallia, Margarita in Flandria, Maria in Ungheria, Russa in Turchia, Bona in Polonia, Blanca in Hetruria et Camilla Romae. Hoc saeculum quoque femineum peperit poetas impudicos, lascivos, plenos meretriciis et masculorum abusibus, et artis infamissimae celebratores, ut Aretinus, Molza, Francus, Bernia, Ariostus et similia monstra, nefandae Veneris authores et impudentes et maledici ob Martem contra papam et sanctos et Deum" (*Articuli prophetales* 273).

riesca a filtrare attraverso questi fitti schermi che tendenzialmente la distanziano e la negano.

La voce dell'eros, l'attrazione del corpo femminile si fa sentire in un nutrito gruppo di poesie che Campanella esclude dalla *Scelta*. I *topoi* della tradizione tardopetrarchista e barocca si intrecciano con componenti esplicitamente erotiche; largo spazio vi trova anche quel feticismo che ispira parte della poesia amorosa fra Cinque e Seicento, come nel sonetto *Sopra un laccio di capelli*, o nei sonetti in cui si esaltano le pere avute in dono dalla sua donna, "le quali erano tocche dalli denti di quella", e il bagno "nel quale ella s'era prima lavata" (*Rime amorose*, in *Tutte le opere*, n. 143, 146 e 149). Campanella — come del resto confessa nella lettera al Pflug sopra ricordata — non era insensibile al fascino femminile, anche se nel 1583 era stato accusato di aver fatto violenza al Generale dell'Ordine domenicano e più tardi, ai tempi del processo napoletano, una spia lo sorprenderà in tenero colloquio con fra Pietro Ponzio, il fedele raccoglitore delle sue poesie.<sup>21</sup> Le pratiche omosessuali — del resto piuttosto diffuse negli ambienti conventuali e carcerari — non erano dunque esclusive.

Ci sono poi figure femminili che hanno una forte presenza nella biografia — e qua e là nelle opere — del Campanella, e sono tutte legate alla dimensione della magia, della profezia, tanto da suscitare nell'autore una viva tendenza all'autoidentificazione. La trasposizione dalla biografia alle opere filosofiche si rivela così come una componente di un generale modo di procedere, quello per cui le pratiche magiche popolari che Campanella conosceva direttamente, e in cui spesso le donne avevano un ruolo di primo piano — vengono riassunte e ritrascritte entro i parametri del pensiero filosofico. "Io quand'era fanciullo fui sanato da una donna, con parole, dal mal di milza, mirando alla mancante luna, con licenza d'un mio Priore, gran teologo, detto fra Andrea Zappavigna", ricorda il Campanella nel *Senso delle cose e della magia* (198): l'incantesimo della donna, alleata con la luna, viene qui benedetto e sanzionato da un'autorità ecclesiastica.

Mentre questa guaritrice resta anonima, c'è una figura femminile di "sibilla" e profetessa che invece compare spesso, e che dovette avere grande importanza per il Campanella: la cugina Emilia, che spesso egli chiama "sorella", secondo l'uso calabrese, e che egli provvede di dote e di marito. Le sue esperienze straordinarie sono presentate in chiavi e contesti diversi. In un documento processuale, esse sono evocate come uno dei portenti che convinsero il Campanella dell'imminenza di grandi rivolgimenti: "Mia sorella Emilia restò come morta per tre giorni, e tornò in vita, e descrisse le sedi e le cose dell'aldilà, con gran stupore di teologi, prima ch'io da Roma mi recassi in Calabria; come lo seppi, restai sbalordito della dottrina di quella donnetta ignorante, che ebbe per guida nelle sue visioni un certo cappuccino della nostra città, già defunto" (*Secunda delineatio defensionum* in Firpo 173).

<sup>21</sup> Cfr. la testimonianza della spia pubblicata in Firpo, *Il supplizio* 178-79.



Analoga la collocazione della straordinaria esperienza di Emilia negli *Articuli prophetales*: essa è uno dei segni che indicano che il mondo sta mutando, come un orologio in cui un piccolo cambiamento introduce un nuovo ordine: “Tralascio infine le parole di tutti gli scrittori e della gente riguardo a questo tempo, e le profezie dei vivi, e i prodigi che abbiamo visto in mia sorella Emilia, che restò morta per otto ore e riprese vita, e ha raccontato su tutto questo cose mirabili lo scorso anno; donna straordinaria per santità, intelligenza e profezia”.<sup>22</sup> Nel *Senso delle cose e della magia*, l’esperienza estatica vissuta da Emilia viene rievocata insieme a altri fatti straordinari che la riguardano e la chiave di lettura offerta è quella astrologica: “io vidi mia sorella Emilia di dodici anni oppressa dal demonio quando il Sole suo ascendente ch’era in Acquario andò all’opposto di Saturno in Leone e fu insieme offeso Mercurio da Marte; e da poi che risanò con aver mostrato segni stupendi, prese marito e visse con gran santità sino a trentacinque anni, e due anni innanzi, favorita da Dio e con benigni aspetti di stelle, cadde smorta per il transito di Saturno, e vide visioni divine e narrò cose stupende dell’altro secolo, e divenne sapientissima di teologia, senza imparare; profetava con certezza di ogni evento, fatta orazione a Dio, onde conobbi che la disposizione naturale era molto utile a levarsi alle visioni divine” (*Del senso delle cose* 202-3).

In una lettera del 1606 indirizzata al cardinale Cinzio Aldobrandini a Emilia viene attribuita un’azione salvifica nei confronti del Campanella: “mi son posto in orazione e divozione *ex toto corde*; e Dio mi mandò mia sorella, che fu sibilla — morio come santa, — e san Pietro e san Paolo” (*Lettere* 37). La salvezza, si dice, viene dopo due anni di errore e di inganno, con modalità che sono ricordate anche in una lettera dello stesso anno a Paolo V: ho visto, scrive il Campanella, “com’io ed altri fummo ingannati dal diavolo, aspettando scienza e libertà da lui, credendo che fosse angelo e poi Dio, secondo si fingeva; e come, dopo lunga dieta, Dio benigno condescese al mio desiderio, che mai non fu maligno, se fu erroneo” (*Lettere* 15). L’intervento straordinario della “sibilla” Emilia avviene dunque in un contesto in cui la dieta prepara la rivelazione: medicina e profezia, magia, astrologia e rivelazione del divino (a sua volta pericolosamente contiguo al diabolico) sono dunque elementi strettamente legati fra di loro.

Accanto a Emilia, altre figure femminili hanno un ruolo notevole nel quadro profetico entro cui Campanella colloca se stesso: santa Caterina da Siena, e soprattutto santa Brigida, le cui *Revelationes* sono continuamente citate. Appena uscirò dal carcere, scrive il Campanella in una lettera del 1606, farò un viaggio fino in Scandinavia, per visitare la tomba di santa Brigida: “è lei il mio amore, è lei che mi ha riconciliato con Cristo, è lei che ha profetato le mie vicende; è lei

<sup>22</sup> “Relinquo tandem omnium scriptorum voces et populi hoc tempus respicientes; et viventium prophetias, et prodigia, quae vidimus in sorore mea Aemilia, quae mortua octo horis revixit, et mirabilia locuta est de his anno praeterito; mulier quidem sanctitate, intelligentia, et prophetia insignis” (*Articuli prophetales* 258).



la più illustre e la più divina delle sibille".<sup>23</sup>

Il riconoscere ad alcune donne la capacità di profetare non era certo cosa nuova. Il fatto che i padri della Chiesa avessero interpretato in senso cristiano alcune profezie delle sibille, aveva ben presto posto il problema di riconoscere che anche una donna poteva avere il dono della profezia, e di spiegare come questo non entrasse in contraddizione con la naturale inferiorità delle donne (MacLean 21). In Campanella, tuttavia, la questione ha un rilievo particolare. Parlare di profezia coinvolge nel profondo il Campanella stesso, che in nome della profezia, appunto, aveva messo in gioco la sua vita e la sua libertà. Appaiono allora molto indicativi alcuni passi in cui l'esaltazione della verità delle profezie femminili assume risvolti autobiografici. Ad esempio negli *Articuli prophetales* Campanella polemizza contro il teologo domenicano Bartolomeo Sibilla, che negava alle donne la possibilità di profetare: "All'aristotelismo di fra Bartolomeo da Monopoli che nega la profezia di santa Caterina e di santa Brigida poichè Paolo dice: 'Non permetto alle donne di parlare in chiesa', e perciò ritiene che esse siano state ingannate dagli eccessi della loro fantasia, rispondono e tappano la bocca Olda, profetessa nel Vecchio Testamento (2 Par. 24) e Anna (1 Reg.) e nel Nuovo Elisabetta (Luc. 1) e Anna, e la beata Vergine, e le quattro figlie del diacono Filippo che pronunciano profezie, e molte Sibille, e il verificarsi delle cose predette dalla beata Brigida e da Caterina, e la testimonianza del concilio di Basilea e di Costanza, e le bolle dei pontefici e l'approvazione dei padri, dei vescovi, dei cardinali, e noi l'abbiamo dimostrato nel libro *Del senso delle cose*. Perciò Paolo proibisce il ministero, non la profezia dello Spirito Santo, che soffia dove vuole, e ora ha ispirato delle donne ignoranti, per rintuzzare la superbia dei maestri."<sup>24</sup> Il Campanella utilizza qui le argomentazioni e gli *exempla* della tradizione, che assumono tuttavia un particolare rilievo nel contesto in cui sono inseriti. Subito prima, infatti, dopo aver ricordato come la scoperta del nuovo mondo abbia dimostrato l'errore di chi ne negava l'esistenza, considerandola impossibile e contro natura, esclama: "La smettano dunque di negare il nuovo secolo santo coloro che, coperti dalle feci di questo, non riescono a sentire il suo dolce profumo!"<sup>25</sup> L'associazione di idee è

<sup>23</sup> "ipsa est amor meus, ipsa me Christo reconciliavit, ipsa de negotiis vaticinata est: ipsa est sybillarum illustrissima et divinissima" (*Lettere* 143; la traduzione è mia).

<sup>24</sup> "Peripatetismo fratris Bartholomaei Monopolitani negantis prophetiam sanctae Catherinae et sanctae Brigidae, quoniam Paulus ait: 'Mulieribus in Ecclesia loqui non permitto', ideoque a phantasia fatigata eas delusas esse contententis, respondet et obstruit os Olda in Testamento veteri prophetissa 2. Par. 24, et Anna 1 Reg., et in novo Elisabeth, 1 Luc., et Anna, et beata Virgo, et quatuor filiae Philippi Diaconi prophetantes, et Sybillae multae, et eventus rerum praedictarum a beata Brigida et Catharina, et testimonium concilii Basiliensis et Constantiensis, et pontificum bulla, et patrum et episcoporum et cardinalium approbatio, et nos ostendimus in libro *De sensu rerum*. Ideo Paulus interdicat officium, non prophetiam Spiritus Sancti, qui ubi vult spirat, et nunc feminis inspiravit idiotis, ut magistrorum superbiam retunderet" (*Articuli prophetales* 119-20).

<sup>25</sup> "Cessent ergo saeculum sanctum negare, qui fecibus obruti huius eius odorem suavem

dunque chiara: chi nega alle donne la possibilità di profetare sta dalla parte dei nemici del Campanella e, più in generale, è prigioniero degli aspetti più squallidi del presente, tanto da non riuscire nemmeno a immaginare la possibilità di un mondo diverso.

Molto significativo è anche un passo della lettera al cardinale Aldobrandini del 1606, già citata, in cui Campanella ricorda che Emilia, accanto a san Pietro e san Paolo, l'ha aiutato a liberarsi dalle illusioni diaboliche. Per dieci mesi, scrive il Campanella, ho cercato di parlare al viceré e ai prelati, "alli quali finalmente parlai e vedo che si burlano di me come io mi burlavo di mia sorella qualche volta" (*Lettere* 37). Parlare e non essere ascoltato, dire verità che sono oggetto di derisione, è spesso destino del profeta. L'atteggiamento delle autorità nei suoi confronti appare al Campanella come una specie di contrappasso del comportamento da lui tenuto nei confronti di Emilia. Possiamo dunque vedere qui, come nel brano sopra ricordato degli *Articuli prophetales*, che il terreno della profezia è quello che più fa venire in luce le figure femminili e, nello stesso tempo, spinge il Campanella ad avvicinarsi, a rispecchiarsi, quasi a identificarsi in loro.

La questione donna rivela dunque i limiti di quella ricerca del nuovo, di quella rivolta contro la tradizione che caratterizzano il pensiero del Campanella. Nel momento in cui si proclama la necessità di studiare la natura "iuxta propria principia", ci si rifà alle teorie mediche che cancellano la "differenza", che fanno della donna solo un'imperfezione, un maschio mancato. Si polemizza contro l'antropocentrismo, si ridà voce alle cose della natura, all'aria, al sole, alla terra, perfino all'ombra e allo sputo; solo la donna non ha una parola autonoma: quando essa entra sulla scena, la dualità si comprime in unità, e la sua immagine scompare. Nello stesso tempo, tuttavia, l'elemento femminile percorre i cieli, contrassegna le costellazioni, sale attraverso la grande catena dell'essere fino a lambire la divinità. Le donne si conquistano un ruolo nuovo nell'utopica città del sole ma, anche nella città terrena, riescono a far arrivare la loro voce attraverso gli spessi schermi che negano la loro identità: è una voce molto mediata, dunque, ma piena di fascino, una voce che parla il linguaggio dell'eros, della stregoneria, della profezia di un mondo diverso.

*Università degli Studi di Pisa*

### Opere citate

Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, tr. it., Torino, Einaudi, 1979.

- Badaloni Nicola, *Tommaso Campanella*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- \_\_\_\_\_, *La questione della imaginatio nella metafisica del Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*, Miscellanea di studi nel quarto centenario della sua nascita. Deputazione di storia patria per la Calabria, 3-24.
- Bock Gisela, *Thomas Campanella. Politisches Interesse und Philosophisches Spekulation*, Tübingen, Max Niemeyer, 1974.
- Bolzoni Lina, *Il segretario neoplatonico* (F. Patrizi, A. Querenghi, V. Gramigna), in *La corte e il "cortegiano"*, II, a c. di A. Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, 133-69.
- Blumenberg Hans, *La leggibilità del mondo*, tr. it., intr. di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Bullough Vern L., *Medieval Medical and Scientific Views of Women*, "Viator" 4 (1973), 485-501.
- Burckhardt Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1899.
- Campanella Tommaso, *La città del sole*, Milano, Rizzoli, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Epilogo magno*, a c. di C. Ottaviano, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1939.
- \_\_\_\_\_, *Lettere*, a c. di V. Spanpanato, Bari, Laterza, 1927.
- \_\_\_\_\_, *Universalis philosophiae metaphysicarum rerum, iuxta propria dogmata, partes tres*, [Parigi 1638] ristampa anastatica a c. di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Opere letterarie*, a c. di L. Bolzoni, Torino, UTET, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Philosophia sensibus demonstrata*, tr. it. L. De Franco, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Del senso delle cose e della magia*, a c. di A. Bruers, Bari, Laterza, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Tutte le opere*, a c. di L. Firpo, I, Milano, Mondadori, 1954.
- Campese Silvia, Manuli Paola, Sissa Giulia, *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino, Boringhieri, 1983.
- Colombero Carlo, *La tradizione scolastica, la medicina e le donne*, "Rivista di filosofia", 18 (1980), 85-95.
- Dubois Claude-Gilbert, *La lettera e il mondo*, tr. it., introduzione di L. Bolzoni, Venezia, Arsenal, 1988.
- Ducros Franc, *Tommaso Campanella, poète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- De Giovanni Biagio, *Lo spazio della vita fra G. Bruno e T. Campanella*, "Centauro" 11-12 (1984), 3-32.
- Evans Robert, *Rodolfo II d'Asburgo*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1984.
- Ferguson Margaret W., Quilligan Maureen, Vickers Nancy J., a c. di, *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, U of Chicago P, 1986.
- Firpo Luigi, *Tommaso Campanella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1974, 372-401.
- Firpo Luigi, *Il supplizio di Tommaso Campanella*, Roma, Salerno, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Tobia Adami e la fortuna del Campanella in Germania*, in *Pour une Histoire qualitative, Etudes offertes à Sven Stelling-Michaud*, Genève, Presses Universitaires Romandes, 1975, 73-88.
- Foucault Michel, *Le parole e le cose*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1967.
- Garin Eugenio, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, "Umanesimo e simbolismo, Archivio di filosofia" (1958), 98-102.



- \_\_\_\_\_, a c. di, *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976.
- Iacopo di Gaeta, *Ragionamento chiamato l'academico overo della bellezza*, Napoli, Cacchi, 1591.
- Jordan Constance, *Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought*, "Renaissance Quarterly" 40 (1987), 421-51.
- Lloyd Geoffrey E. R., *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, The University Press, 1971.
- Lovejoy Arthur, *La grande catena dell'essere*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1966.
- MacLean Ian, *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Sciences in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge UP, 1980.
- Niccoli Ottavia, *Menstruum quasi monstrum: parti mostruosi e tabù mestruali nel '500*, "Quaderni storici. Parto e maternità: momenti nella biografia femminile" 4 (1980), 402-28.
- Scholem Gershom, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1965.
- Vasoli Cesare, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo: "De l'Humana deificatione"*, "Rinascimento" 24 (1984), 191-227.
- Yates Frances A., *Astrea. L'idea di impero nel '500*, tr. it., Torino, Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_, *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, tr. it., Torino, Einaudi, 1976.

## Italian Contributions to the Eighteenth-Century Debate on Women

A few years ago, at a conference held in Toronto on "The Enlightenment in a Western Mediterranean Context," Roland Mortier, an eminent student of Diderot, remarked:

Si l'influence des déistes anglais, de Montesquieu, de Voltaire, des encyclopédistes est indéniable, il n'en reste pas moins que les lumières italiennes . . . ne sont nullement une simple réfraction locale des modèles anglais et français. Elles ont une orientation spécifique, une tonalité particulière, moins philosophique, moins littéraire aussi (qu'on songe à un périodique comme *Il Caffé* des frères Verri), mais qui enrichit le tableau des lumières européennes, tout particulièrement dans le dernier tiers du XVIIIème siècle. (146)

Listening to these words was both surprising and pleasing, because a recognition of the Italian Enlightenment's existence is quite exceptional on the part of a French-speaking scholar addressing an English-speaking audience. We were in Canada, however, and Mortier himself is a Belgian, so a tolerant curiosity for marginal cultures was not entirely unexpected.

I should here like to offer a small confirmation of Mortier's general statement in one of two related areas in which Italian contributions to eighteenth-century culture seem to me particularly original. One of these domains is certainly comedy, or, as it was then called, *comic theatre*. The Venetian Carlo Goldoni is in all probability the greatest European playwright of the eighteenth century, not only for his extraordinary stage instinct, but also for his keen attention to, and lucid understanding of, the social realities of his times. The other area is probably the discussion about the nature, destination, and education of women. I say "probably," because in the field of Italian "feminist" discussions much work is still to be done. Further, the situation is not as clear as it is now for other major countries in Europe, after such books as Lawrence Stone's *The Family, Sex, and Marriage in England*, or the nostalgically titled *When Fathers Ruled* by Steven Ozment, or again René Fauchery's *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIème siècle, 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, and Paul Hoffman's *La Femme dans la pensée des lumières*, not to mention the well-known and seminal work of Philippe Ariès on family and childhood during the *Ancien régime*.

One consideration that is valid for continental Europe must of course be kept in mind when we move from England and France to Italy: women readers, that is, women likely to be touched by printed discussions on our subject, were a

privileged minority. It is, nonetheless, undeniable that something so new happened in the eighteenth century concerning that minority that even women outside that group were to be gradually affected by the change. If, before the eighteenth century, as Gusdorf writes in the preface to Hoffman's book, "*La femme classique ne peut guère choisir qu'entre la consécration à Dieu et la consécration à l'homme*" (12) — in short, a woman could be nun or wife — it is during the *siècle des lumières* that those old models are first challenged with some success.

I remarked that for French feminism considerably more work has been done than for other countries; but that does not mean that the general picture resulting from this research is consistently or fully "progressive." Usually eighteenth-century French scientists and physicians stressed physiological and anatomical differences between man and woman, and situated women's happiness in the fulfillment of their femininity, motherhood above all, thus abandoning to their fate, as it were, unwed and aging women. The philosophers, on the contrary, insisted on equality between men and women, going sometimes to the other extreme, on the ground that "*l'esprit n'a pas de sexe*." Now — as Hoffman points out — couldn't one paradoxically detect in this very formula an implicit expression of diffidence toward sex, a kind of fear of femininity?

We receive the same kind of mixed signals from what was beginning to be, and was to remain for a long time, the major vehicle of diffusion for our issue: the novel. Most of the "serious" writers of the eighteenth century warn women against novels, as we know from the old yet still precious study by Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*: but novels were avidly read, and furnished their female readers, by means of their charming and often successful heroines, with a series of role models or existential projects. Simplifying the picture the same way I did when, following Hoffman, I distinguished between physicians and philosophers, we could say that in novels on the one hand relations between the sexes are sublimated and therefore transcended, as is the case in Rousseau's *Nouvelle Héloïse*; on the other hand, at the opposite end of the spectrum, love is reduced to libertinage and the war between the sexes, as in one of the greatest novels of the century, *Les Liaisons dangereuses*, significantly due to an ardent admirer of Rousseau.

An episode neglected by Hoffman in his *La Femme dans la pensée des lumières* may provide a link between French and Italian participation in these discussions. In 1772 Antoine-Léonard Thomas published his *Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans tous les siècles*, a text every bit as pompous as the title announces. But rather than for its intrinsic (and faint) merit, the *Essai* was important for the reactions it provoked. In the review he wrote for Grimm's *Correspondance littéraire*, Diderot opposes to Thomas's mediocre survey ("*c'est un hermaphrodite*," he says, "*qui n'a ni le nerf de l'homme ni la mollesse de la femme*" 979) his own impassioned panegyric on



women's nobility, courage, and sensitivity, where a keen awareness of the social inferiority in which women were unjustly kept blends with the enthusiasm Diderot felt at that time for one particular woman, Madame de Meaux. To the same book a close friend of Diderot, the Neapolitan wit then living in Paris, Ferdinando Galiani, reacted in the opposite way. In his short *Dialogue sur les femmes*, also written in 1772, the diminutive diplomat (he was four feet tall, and therefore even smaller than Gibbon) demonstrates that woman "is a naturally weak and sick animal" (635), in whom imagination, that is, nervous tension, makes up for the natural debility of the organism. The reader might think that I have chosen a curious way to begin my plea for Italian feminism. To that I would answer that Galiani is too well known to be comfortably passed over and so must be used to create some sort of suspense in our story. Besides, he was, to be sure, a skeptical, even cynical thinker, but too intelligent and too close to French progressive intellectuals like Diderot or Madame d'Epinay to be entirely serious in his *Dialogue*, and as misogynic as he sounds. He could not stand solemnity and sanctimony, and probably wanted to make fun both of Thomas and of the soaring eulogies of his feminist friends.

At any rate, how "Italian," how typical of a Southern, conservative tradition, was Galiani's stand on the question? For a first answer we may turn to another Neapolitan and a distinguished economist of the following generation, Giuseppe Maria Galanti. Ferdinando Galiani was born in 1728, and considered himself a pupil of Giambattista Vico; Galanti was born in 1743, and studied with the other great master of the Neapolitan intellectual élite, Antonio Genovesi. Not only did Galanti admire Voltaire, with whom he exchanged several letters, and Rousseau, but unlike many respectable authors of his time he was extremely fond of sentimental tales and novels, by Marmontel, Richardson, Mercier, and especially Baculard d'Arnaut, whose works he translated into Italian.

Galanti did not hesitate to provide a philosophical justification for his "romantic" taste, pointing out that novels are a school of sensibility or tender-heartedness, which is "il germe più prezioso della natura umana e in conseguenza dispone gli animi alle virtù sociali. . . ." <sup>1</sup> Galanti's *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* were published in 1780, and were dedicated to the noble and kind ladies, with an appendix: *Saggio intorno alla condizione delle donne nello stato civile e alle leggi conjugali*. Most remarkable is a chapter added to this appendix in the third edition: *Osservazioni sopra la nuova legge abolitiva de' delitti di stupro*. Here we are surprised to find that Galanti applauds the new law decriminalizing rape or carnal violence because, according to him, yielding to a man's sexual aggression was usually a woman's trick to oblige that man to marry her, or to provide her with a dowry, as the old law prescribed. Besides, he goes on, women who complain of having

---

<sup>1</sup> Quoted by Venturi, in the "Nota introduttiva" to his anthology of Galanti's writings in *Illuministi italiani*, Tomo V, p. 948.

been raped are not the kind one would like to marry, while if the same misfortune occurs to honest women, they know how to suffer in silence. So far, we may think that Galanti was hardly less of a misogynist than his Neapolitan fellow Galiani. But in the same appendix of his *Essay* he also writes:

Quale condizione più misera delle donne! Esse non tanto sono da compiangere, per non poter vivere senza guardiani e protettori . . . per non aver altra regola che la volontà degli uomini, che per lo più sono insolenti, brutali ed ingiusti; quanto per dover soffrire la tirannia della decenza e dell'opinione, da che è piaciuto a cotesti padroni di riporre l'onore delle famiglie nella loro condotta, volendo essi nulladimeno ritenere i propri vizi.

(*Illuministi italiani* V, 1024)

The same man who did not want rape punished, was then the author of this remarkable statement. It is remarkable because 1) it refuses to consider decency as an absolute, categorical virtue, but rather sees it as a relative, tactical value, or pseudo-value, by which women are blackmailed, so to speak, into submissive behavior; 2) it focuses not on the physiological or psychological aspects of the question, as French scientists and encyclopedists had respectively done with few exceptions, but rather on the social, or as we would say today, political ones. This feature is rather typical of the Italian Enlightenment, in which a relative lack of philosophical depth and originality is counterbalanced by a keen attention to the practical aspects of each question, be it the education of women or the living conditions of prisoners (which were really "dying" conditions), the latter the theme, as we all know, of the great little book by Cesare Beccaria, the Milanese disciple of Helvétius and Montesquieu, *Dei delitti e delle pene*, published in 1764.

It is indeed to Milan that we must turn next, where Beccaria's friends Pietro and Alessandro Verri and other young intellectuals published for two years, 1764-66, a journal, *Il caffè*, which was to remain the central, most exciting episode of the Italian Enlightenment. Dealing with the "Accademia dei pugni" — the "Academy of Fists" or "Punching Academy," as the pugnacious members of the Verri coterie were called in Milan — we must remember two things: first, the editors of *Il caffè* were with few exceptions the offspring of aristocratic families in Milan, who paradoxically aspired to middle-class careers and bourgeois success; second, Milan and Lombardy were part of the Austrian empire, a multinational state remarkably well ruled from Vienna, and wisely seeking the collaboration of local intellectuals. Moreover, the ruler was then an empress, the clever and motherly Maria Teresa; having a widely respected woman at the top of the political system was obviously a plus for the cause of women, and encouraging for progressive writers. Finally, in Milan there lived Maria Gaetana Agnesi, the greatest female mathematician of the century, whom the partisans of a good education for girls seldom failed to quote as a luminous example in support of their ideas.

This, then, is the context for the anonymous (perhaps Beccaria's or Alessandro Verri's) article, *Difesa delle donne*, published in the twenty-second issue of *Il caffè*. Here once again we find the deprecation of sexist discrimination in girls' instruction:

Troppo neglientiamo l'educazione delle feminine nella loro fanciullezza, e come se queste fossero d'una spezie diversa da quella degli uomini, le abbandoniamo a se medesime in mezzo a una truppa di frivolistimi giovinastri, senza soccorso, senza consiglio. Non si presenta loro mai alcun nobile oggetto, in cui possano esercitare utilmente il loro talento. Si proibisce loro lo studio delle scienze e delle belle arti sotto pena d'essere ridicole; né giammai si dà loro una lezione al cuore di virtù e di forza.

And further on:

Il sedere ad un banco di cambio per dirigere le opportune corrispondenze, ed il presedere a una manifattura non è fuori della sfera d'una mente ben regolata d'una cittadina. (176-78)

In the case of common people, the author goes on, giving women a chance to work could be useful to the state, as they would then be able to help support their husbands and family, and, before that, to put together a dowry by themselves and thus encourage young men to marry them (we must remember that often small dowries were assigned to poor and virtuous girls by the state to keep them away from prostitution). As we see, the practical side of the question is always present to the moderate reformers contributing to the *Caffè*; but, apart from that, there is not much really new in their position if we compare it with that of French philosophers, not to mention English journalists and playwrights already in the first half of the century, from wives' freedom in the well-known covenant of Millamant in Congreve's *The Way of the World* to virtue rewarded in the syrupy comedy of Steele *The Conscious Lover*.

We must look elsewhere for a more original approach, and precisely in a manuscript by Pietro Verri published in a reliable edition only recently by Gennaro Barbarisi. Count Pietro Verri, the older and more remarkable of the two brothers founders of *Il caffè*, was in 1776 a man of forty-eight, disappointed both with the streak of love affairs with married ladies that had been his sentimental life, and his career as economist and public servant with the Austrian government. He decided to get married, and chose for a wife a young niece, Marietta D'Adda Castiglioni, an orphan who was living in his parents' house after having successfully resisted the usual family pressure to become a nun. Marietta was a reasonable and pretty girl of twenty-three, but — as Pietro took the trouble to write his brother Alessandro more than once — the reason he wanted to marry her was that he was *absolutely not* in love with her. He hoped for a perfectly scientific marriage, so to speak, with no silly sentimental interferences. By the time his daughter Teresa was born in 1777, however, he was deeply in love with his wife; and when in 1781 Marietta died of



tuberculosis, Pietro's life was shattered, as (I quote from a letter to Alessandro) he found himself in "un dolore e una squallida solitudine che mi resero inoperoso e un uomo diverso dal mio solito."<sup>2</sup> Pietro eventually remarried and had many children with his second wife, also young, and a schoolmate of Marietta. But his relationship with his first wife and little Teresa remained an exceptional experience, a unique (and successful beyond all expectations) attempt to reach happiness through reason, to pour as it were the ideological principles into daily family life, breaking with the old models of the *Ancien régime* (Barbarisi, "Introduzione," p. xix).

All this we know from Verri's extraordinary *Manoscritto da leggersi dalla mia cara figlia Teresa*. One section of it (*Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre*), written a few months after Marietta's death, contains a moving account of the profound respect and growing affection of Pietro for his young companion, and then of his daily stubborn and vain struggle to help her recover. The second part is a journal started immediately after Teresa's birth, and kept until 1783, in which he addresses himself directly to the child:

Vi scrivo perché bramo che sappiate mia cara Teresina cosa ho pensato sul conto vostro, vi esporrò liberamente i principi che ho seguiti, i sentimenti che ho avuti e voi vedrete un giorno quello che comincio a scrivervi due giorni dopo la vostra nascita. (95)

Verri fondly records the baby's daily progress in what he calls her voyage toward reason, and his own constant fight to protect her from the torments of old nursery practices, like swaddling bands, that, obliging a baby to remain immobile with stretched legs and arms, impose upon it a torturing immobility:

Persuasos che un bambino costretto a tenere le gambe e le braccia violentemente distese e allungate soffre una tortura dolorosissima; persuasos che la impotenza in cui viene posto di aiutare se stesso co' moti che detta l'istinto della natura è nociva io ho conosciuto la crudeltà e i cattivi effetti di tale metodo. Ho creduto che l'usanza universale d'una cosa evidentemente mal fatta non autorizza a farla, e che il dovere d'un buon padre egli è a qualunque costo di preservare la debole e innocente creaturina confidata da tutte le leggi alla sua cura da tutti i mali possibili. (97)

The third and most elaborate section, *Ricordi a mia figlia Teresa* (*Ricordi* meaning here as in the Renaissance "reminders" or admonishments) is a little treatise on the conduct a noble young woman has to follow in order to achieve a good reputation and happiness. The first two sections are an exceptional document of a father's (not a mother's) need to speak to his little daughter (a baby, not a grown-up; a female, not a male) in order to help her relive the fundamental experiences of her childhood and the premature loss of her mother. These pages are literally dominated by a strong, poetic, and (for an Italian text)

<sup>2</sup> Quoted by Barbarisi, "Introduzione" to P. Verri, "*Manoscritto*" per Teresa, p. xvii.

highly unusual presence: that of the young child.<sup>3</sup> The third section, which should be the most interesting one in our perspective, is more complex, and disappointing in a way. Verri has no illusions about the role that society assigns to women nor the opportunities it affords them. As Galanti will later point out in the passage we have already read, a young woman cannot ignore *public opinion*, which she has no way to control or oppose, as men are sometimes able to do by using weapons that are out of her reach, such as a successful military or political career. Expressions like "buon nome," "buona opinione" e "opinione pubblica" recur perhaps twenty times in the first few pages of the *Ricordi*. Verri's preoccupation with the judgment of others', and thus also with social prejudices, strikes us all the more as it comes after his courageous defense of a natural education for children in the former sections.

Clearly, Verri would like to see Teresa enjoying (as a young woman) the same amount of freedom and self-determination he has been able to secure for her as a baby so far. Thus, when he speaks to her about her own future children, he recovers his old voice:

leggete Locke, Rousseau, e formatevi un sistema che abbia per base la ragione, la sperienza, la umanità senza badare punto alle volgari opinioni che portano alla tomba la metà de' bambini . . . prima di un anno, e lasciano in molti di que' che superano il cimento degl'incomodi per tutta la vita. (197-98)

Teresa's father admired Rousseau but, as we know from his letters, disagreed with him a little for the same reasons some of us may disagree with John Dewey: both place their pupils in the midst of a decorated landscape, representing society, Machiavelli would say, as it ought to be and not as it really is.

Verri's realism or machiavellianism is probably typical of the Italian tradition, but is also part of his desire to help his daughter effectively. A child's voyage toward reason may take only a few years, if he or she is properly assisted, but women's voyage toward equality is going to be a long one, and making the map smaller or prettier is no way to shorten it. "Forse migliorerà il senso della società quando vi entrerete voi, ma difficilmente lo credo," writes Pietro to Teresa. "Sicuramente ve ne annoierete, ma con piacere o con noia bisogna passare per questa vita e conformarsi a queste usanze" (158-59).

That is why, among a lady's private occupations Verri stresses the advantages of reading:

I libri sono la più cara compagnia e la più istruttiva. Io approvo che voi leggiate sterminatamente tutte le Commedie e tutte le Tragedie possibili, sono queste una dilettevolissima occupazione. . . . Anche i Romanzi scritti con decenza e con grazia gli approvo, escludo soltanto i troppo libertini. . . . (181)

As for comedies, Verri certainly had in mind those of his Venetian

<sup>3</sup> I am summarizing Barbarisi's perceptive remarks, *ibid.*, pp. xxi and xxiv.

contemporary, "il valoroso, il benemerito, l'illustre signor dottor Goldoni,"<sup>4</sup> whom he admired so much that he published a poem in his praise, *La vera commedia*, and in whose comedies intelligent women play such an important role. Along with Paris, Naples and Milan, Venice is certainly the city in the eighteenth century where men willing to talk about the condition of women are to be found. In Venice some women had enjoyed the privileges of culture and self-expression since the Renaissance: for instance a courtesan like Veronica Franco, or a poetess like Gaspara Stampa, one of the best Petrarchists of her time. In the next century we find Elena Corner Piscopia, who became in 1678 the first woman in Europe to receive a doctoral degree (and for this reason her notably embellished effigy is still worshipped in a stained glass window at Vassar College).

Direct participation of patrician as well as middle-class women in Venetian cultural life increased in the eighteenth century. So, for example, Luisa Bergalli Gozzi, the wife of a well-known writer and journalist, translated French plays, was the manager of a public theater, and the editor of a remarkable anthology *Componimenti poetici delle più illustri Rimatrici d'ogni secolo*; later, toward the end of the century, Elisabetta Caminer Turra edited and directed the ideologically most advanced periodical in the Venetian region, the *Giornale enciclopédico*, with the assistance of her father, her husband, and her friend Alberto Fortis, a former Augustinian friar who was the freest thinker of them all.<sup>5</sup>

These, as one may suspect, were still rather exceptional cases. A wider picture and more "average" models are provided by the writings of Goldoni and Chiari. Pietro Chiari was a former Jesuit and a popular novelist, who came to Venice from Brescia around 1746, and during several years produced his own comedies on the stage of the Teatro di Sant'Angelo, in open competition with those of Goldoni at the Teatro di San Luca. Behind Chiari's enterprising, hard-boiled adventuresses and "filosofesse," and Goldoni's argumentative, but more feminine and charming heroines, there was a subtle game of thrusts and parries between the two authors. But this is an episode of the debate on women that is relatively well-known, and the reader will find its story elsewhere (Fido 44-48; Varese 243-73).

The chief purpose of these remarks was to make some room — between the ideally strong female characters imagined by playwrights and novelists on the one hand, and the real women who sometimes (especially toward the end of the century) managed to assert their independence, like Elisabetta Caminer or Giulia Beccaria-Manzoni on the other — for some less familiar figures such as the young countess Teresa Verri: not for what she was actually to become (which is

<sup>4</sup> From Verri's article "La commedia," in *Il Caffè* 43.

<sup>5</sup> See the section "I giornali dei Caminer" in Berengo's "Introduzione" to *Giornali veneziani del Settecento*, pp. li-lviii.



difficult for us to ascertain), but for the hope she represented to the vigilant affection of her father, and for the lucid picture of women's condition that he offered her as a guidebook in her "viaggio verso la ragione."

Brown University

### Works Cited

- Ariès, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Paris: Plon, 1960.
- Berengo, Marino, ed. *Giornali veneziani del Settecento*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- Bergalli Gozzi, Luisa. *Componimenti delle più illustri Rimatrici d'ogni secolo*. Venezia: A. Mora, 1726.
- Il Caffè*. Ed. Sergio Romagnoli. Milano: Feltrinelli, 1960.
- Charbonnel, Paulette. "Repères pour une étude du statut de la femme dans quelques écrits théoriques des 'philosophes.'" *Etudes sur le XVIIIe siècle* 3 (1976): 93-110.
- Diderot, Denis. *Oeuvres*. Ed. André Billy. Paris: Bibl. de la Pléiade, 1951.
- Fauchery, René. *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle 1713-1807. Essai de gynécomithie romanesque*. Paris: Colin, 1972.
- Fido, Franco. "Giacinta nel paese degli uomini: interpretazione delle villeggiature e del 'femminismo' goldoniano." In *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1984. 11-58.
- Galanti, Giuseppe Maria. *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimenti*. Third ed. Napoli: G. P. Merande e C., 1786.
- Galiani, Ferdinando. *Croquis d'un dialogue sur les femmes*. In *Illuministi italiani*. Tomo VI. *Opere di Ferdinando Galiani*. Ed. Furio Diaz and Luciano Guerri. Milano: Ricciardi, 1975. 615-42.
- Hoffman, Paul. *La Femme dans la pensée des lumières*. Paris: Ophry, 1977.
- Illuministi italiani*. Tomo V. *Riformatori napoletani*. Ed. Franco Venturi. Milano: Ricciardi, 1962.
- May, Georges. *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*. New Haven: Yale UP; Paris: P.U.F., 1963.
- Mortier, Roland. "Les Spécificités nationales des lumières occidentales." In Frederick Gerson, Anthony Percival, and Domenico Pietropaolo, eds. *The Enlightenment in a Western Mediterranean Context*. Toronto: Benben Publishers, 1984. 141-46.
- Ozment, Steven E. *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800*. New York: Harper & Row, 1977.
- Thomas, Antoine Léonard. *Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans tous les siècles*. Paris: Moutard, 1772.
- Varese, Claudio. "Per una lettura imparziale dell'abate Chiari." In *Scene, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*. Roma: Bulzoni, 1985. 243-73.
- Verri, Pietro. *La vera commedia*. Venezia: Pitteri, 1755.
- Verri, Pietro. "Manoscritto" per Teresa. Ed. Gennaro Barbarisi. Milano: Serra e Riva, 1983.

## L'educazione femminile nel pensiero degli Illuministi e nei romanzi di Chiari

La partecipazione attiva delle donne alla vita sociale e culturale del XVIII secolo è un fatto incontestabile. Ce lo confermano scrittori come i Goncourt e Nietzsche ed anche l'odierna critica letteraria sempre più attenta alla problematica femminile nel Settecento.<sup>1</sup> A conoscere un destino diverso in quel secolo sono le nobili e le borghesi. Regine dei salotti, fanno a gara per attirare gli intellettuali più famosi, portano grazia e gentilezza alle adunanze accademiche e contribuiscono con il loro ingegno alle conversazioni letterarie e scientifiche. Le più intelligenti non si limitano alla raffinata arte di conversare e spesso si distinguono nelle lettere come poetesse e romanzieri,<sup>2</sup> si cimentano nel giornalismo, nella pittura, nelle scienze.

Nel corso del secolo viene spesso agitata la questione degli studi e dei diritti delle donne; nelle gazzette e nei periodici si discute sull'opportunità di riscattarle da un destino iniquo che le vorrebbe condannate alle sole cure domestiche; nei trattati di filosofia e di morale sono esaltate l'intelligenza e le virtù femminili; nei romanzi si lascia campo libero ai loro sentimenti e alla loro iniziativa. Se la letteratura accademica in omaggio al sesso femminile, o in sua difesa, continua ad essere in mano agli uomini, non mancano esempi di donne che scrivono "sulle donne". Mary Wollstonecraft rivendica anche per il suo sesso la dottrina liberale dei diritti umani inalienabili e fonda la questione dell'emancipazione

---

<sup>1</sup> "La femme au dix-huitième siècle, est le principe qui gouverne, la raison qui dirige, la voix qui commande" (De Goncourt, vol. II, p. 97). "Le XVIIIe siècle est dominé par la femme; exalté, spirituel; plat, mais avec un esprit qui est au service des 'biens désirables', du cœur . . ." (Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Paris, 1948, citato in Fauchery 8). L'apertura della critica moderna verso il "femminismo" nel Settecento ha portato alla rivalutazione dei romanzi di Chiari e di Piazza. Di quest'ultimo è apparsa recentemente un'edizione moderna de *Il teatro, ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, con il titolo *L'attrice*. Numerosi i critici che si sono occupati dei romanzi di Chiari; segnaliamo gli articoli di Guido Davico Bonino, Ilaria Crotti, Franco Fido e Gilberto Pizzamiglio, contenuti nel volume *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di Alberti.

<sup>2</sup> A scrivere romanzi sono soprattutto le francesi. Ricordiamo solo qualche nome: Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni. Per l'analisi dettagliata dei loro romanzi rimandiamo al volume di Coulet.

femminile su un coerente sistema etico (*A Vindication of the Rights of Woman*).

In Italia la condizione della donna comincia a migliorare verso la fine del Seicento. A mitigare il rigido galateo spagnolo, che escludeva le donne dal consorzio maschile e le segregava in casa o in convento, arriva dalla Francia, patria delle mode, un'aria di rinnovamento. Un'educazione più libera, se pur frivola, alla francese, toglie al convento l'egemonia sull'istruzione delle giovani; si concede alla donna di occuparsi di studi superiori, di letteratura, più raramente di scienza; la si ammette alla conversazione.

Il giudizio troppo severo, e purtroppo sopravvissuto al tempo, secondo cui le donne italiane si distinguevano per essere o frivole o pedanti è stato corretto all'inizio del Novecento da Giulio Natali con uno studio pionieristico sull'istruzione, sui salotti e sul contributo femminile alla vita intellettuale del Settecento (Natali 132-90). Citiamo solo alcuni nomi tra i molti che affollano le pagine di Natali: la poetessa Luisa Bergalli, per molti anni moglie e dotta interlocutrice di Gasparo Gozzi; la pittrice Rosalba Carriera, artista di fama europea; la scienziata Gaetana Agnesi, grande matematica; la giovane giornalista Elisabetta Caminer Turra, collaboratrice e poi editrice, insieme al padre, del periodico "Europa letteraria", uno dei giornali italiani più impegnati nella diffusione della filosofia francese, che esce successivamente rinnovato con il titolo di "Giornale enciclopedico".

Anche in Italia i salotti nascono un po' dappertutto; per limitarci all'area veneta ricordiamo il salotto politico di Caterina Delfin Tron, poetessa, a cui Goldoni aveva dedicato *La bella selvaggia* e Gasparo Gozzi il sermone *Gl'incomodi della vecchiaia*. Verso la fine del secolo, due famosi salotti letterari a Venezia sono quello di Giustina Michiel Renier e quello di Isabella Teotochi Albrizzi, nei quali è accolto il giovane Foscolo. A Vicenza era frequentatissimo il salotto di Elisabetta Caminer, aperto alle discussioni sulla filosofia francese.

Non mancano, quindi, esempi di donne che si sono distinte per l'ingegno e l'ascendente sulla vita sociale, e che si sono levate contro i pregiudizi e lo stato di "disuguaglianza" culturale in cui era spesso tenuto il loro sesso. La questione del femminismo nel Settecento è complessa e volerne indagare tutti i risvolti significherebbe trascendere i limiti e gli scopi di questo articolo. Quel che preme sottolineare è che se il Settecento è il secolo della donna la società tuttavia non cessa di essere androcentrica: all'uomo appartengono tutti i diritti. La donna, legalmente poco più che "serva", ha saputo conquistarsi nel corso dei secoli dei privilegi, poi sanciti dall'uso, che hanno reso impossibile il funzionamento, in Europa, di un sistema di puro dispotismo maschile. Sorta la necessità di cercare un certo consenso, una forma di collaborazione tra i sessi, è soprattutto nel Settecento, quando la spinta dell'"invasione" femminile nei campi culturali più diversi si fa pressante, che i moralisti e i filosofi cercano di definire le caratteristiche intellettuali e morali delle loro interlocutrici. L'educazione diviene il punto focale di ogni discussione sull'inferiorità e sui modelli comportamentali



riservati alla donna. Si cerca di stabilire il modo in cui l'istruzione concorre a formare la donna, il tipo di educazione che le conviene, l'estensione delle conoscenze di cui è necessario dotarla. Sono quesiti che aprono delle preziose prospettive sull'idea di come la donna dovrebbe essere, sul valore dell'educazione femminile, sulla sua finalità, i suoi limiti, e, infine sulla sua specificità.

I gazzettieri diffondono dalle pagine dei periodici teorie pedagogiche semplificate rispetto a quelle proposte dai filosofi, e non risparmiano consigli alle dame che vogliono distinguersi per grazia e intelletto. Ma spetta ai romanzieri registrare le paure e i fantasmi degli uomini e delle stesse donne, divise tra la pace dell'ignoranza e la vertigine del sapere. È soprattutto il romanzo — grazie alla plasticità della sua struttura, priva di norme rigide — ad accogliere le complicazioni, le sinuosità, le contraddizioni legate al problema dell'istruzione femminile.

L'argomento di cui ci occuperemo è quello della "pedagogia teorica" e "immaginaria", cioè del sistema educativo proposto dagli intellettuali e dai romanzieri per la donna del XVIII secolo. Si prenderanno in considerazione quegli scritti di Gasparo Gozzi, Giuseppe Baretti e Pietro Verri che offrono l'immagine di una condizione culturale in trasformazione, e che si fondano sull'aspirazione collettiva di rendere giustizia al "gentil" sesso, così a lungo escluso dagli studi.

Tra i romanzi italiani abbiamo privilegiato quelli dell'abate Chiari, per i suoi tempi "femminista" radicale, che voleva la donna educata alla "scuola del mondo", e anche a costo di esagerazioni ed effetti di inverosimiglianza, la faceva pellegrina, guerriera, commediante, emancipata e padrona del proprio destino. In particolare le protagoniste della trilogia "teatrale",<sup>3</sup> cioè di quei romanzi in cui si parla dell'ambiente di teatro, si presentano al pubblico come esempi praticabili. La forza persuasiva delle loro autobiografie, rivolte in particolar modo alle donne, deriva dal fatto che questi personaggi non appartengono all'universo dei "grandi", sebbene spesso scoprano di avere origini aristocratiche, ma pensano e agiscono come persone comuni. La loro estrazione sociale interferisce in minima parte sulle vicende e sulla conquista di una "fortuna" raggiunta mediante l'intraprendenza individuale, il calcolo, l'opportunismo, la disponibilità al rischio. Sono questi gli aspetti positivi e innovativi dell'immagine femminile, propagandati da Chiari come "virtù", che permettono alla donna di abbandonare gli atteggiamenti di passività e di svolgere un ruolo attivo nella società civile. Il motivo dell'emancipazione femminile, comune a gran parte della narrativa europea, viene messo in relazione nella Trilogia con l'esigenza di un nuovo tipo di educazione.

Prima di esaminare in che cosa dovrebbe consistere la formazione culturale della donna, è opportuno chiedersi di quali facoltà mentali si pensava fosse dotato

<sup>3</sup> Chiari, *La ballerina onorata* 1757; *La cantatrice per disgrazia* 1763; *La commediante in fortuna* 1763. La prima edizione era apparsa a Venezia, edita da Pasinelli nel 1754 (i primi due romanzi), e nel 1755 (il terzo).

il sesso femminile, cioè se esisteva nel pensiero degli Illuministi una sostanziale diversità o inferiorità tra l'intelligenza dell'uomo e quella della donna. Paul Hoffman, studioso dell'Illuminismo francese, distingue tra due diversi tipi di ricerca intorno a questo quesito: una scientifica e una filosofica. Per gli scienziati del Settecento, la psicologia e l'anatomia della donna determinano capacità specifiche che devono essere finalizzate all'adempimento delle funzioni femminili, quindi della maternità in primo luogo. I filosofi, invece, a partire da Cartesio, riducono le differenze tra i due sessi alle sole funzioni della riproduzione e affermano l'uguaglianza dell'uomo e della donna in nome dell'autonomia della ragione rispetto al corpo. Tra i "femministi" del XVIII secolo, Poullain de la Barre sostiene che la ragione si propone come progetto l'abolizione di tutte le differenze tra lo *status* dell'uomo e quello della donna, di conseguenza anche i ruoli nella vita sociale potrebbero essere indifferenziati. Questa concezione, sebbene dimostri l'uguale attitudine della donna al sapere, contiene in sé il pericolo che, in nome della parità dei sessi, la donna debba rinunciare alla pienezza della propria femminilità, e negare le differenze che sono peculiari alla natura femminile (293). Se nell'esistenza reale i ruoli rimangono differenziati e la donna resta fedele alla sua vocazione essenziale di moglie e madre, è tuttavia merito dei filosofi aver reso difficile contestare che ai due sessi appartengono uguali facoltà intellettive.

Resta aperto il problema relativo al modo e alla misura in cui deve essere coltivata l'intelligenza femminile, e a che cosa deve essere finalizzato il sapere della donna. La concezione dominante nel secolo, e che avrà lunga vita, è che l'educazione femminile non ha in definitiva altri oggetti che l'uomo, i desideri, le esigenze e il piacere maschili. Gusdorf, nella prefazione al libro di Hoffman, annota che: "La femme classique ne peut guère choisir qu'entre la consécration à Dieu et la consécration à l'homme" (12). Durante il Settecento, la sensibilità crescente verso i diritti delle donne costituisce certamente una sfida ai ruoli tradizionali, ma la spinta al rinnovamento trova un sicuro limite nella negazione dell'indipendenza del destino della donna rispetto a quello dell'uomo.

Sia nei romanzi che negli scritti di intellettuali e filosofi, sussiste l'idea della specificità dell'educazione femminile, anche da parte di coloro i quali permettono alle donne accesso agli studi "virili", come la matematica e le scienze. Il compito della giovane è quello di impiegare una parte del tempo ad acquisire delle conoscenze generali, e consacrare l'altra parte a perfezionarsi nelle arti "femminili", nella conversazione e nel comportamento in società.

Nella ripartizione dei ruoli nella famiglia spetta tradizionalmente alla donna avere delle conoscenze pratiche per rendere più facile la vita allo sposo, e alleviarlo per esempio dell'incombenza relativa all'educazione dei figli, ai conti della casa, ai rapporti con la servitù, tuttavia questo modello di comportamento è considerato sorpassato. Gasparo Gozzi, nell'articolo *Risposta ad una madre che domanda in qual modo debba allevare la sua figliola*, apparso nella "Gazzetta veneta", porta l'attenzione sull'inadeguatezza della formazione tradizionale della

donna rispetto alle esigenze dei tempi:

Essendo ufficio delle donne veramente il guidare una parte delle faccende d'una famiglia, parrebbe che in altra dottrina non dovessero essere ammaestrate, fuorché in quella che a tal ministero appartiene. Ma oggidì questa sola disciplina non è bastante: si cambiano di tempo in tempo i costumi degli uomini, come le fogge del vestire si mutano; e siccome una volta le femmine solevano di rado uscire di casa e non v'avea conversazione comune fra uomini e donne, oggidì richiede l'usanza che spesso in compagnia si ritrovino, e si facciano altri ragionamenti che di un bucato, di telerie, o d'altri affari appartenenti alle masserizie d'una famiglia.

(Gozzi, "Gazzetta veneta", n. LXXXV, p. 361)

Ciò che spinge Gozzi a rivendicare un tipo di istruzione che permetta alle donne di partecipare alla conversazione non è solo il nobile proposito di salvarle dall'imbarazzo dovuto alla scarsa capacità di intendere gli argomenti che esulano dall'universo domestico. A prevalere sul motivo dell'emancipazione culturale è l'opinione comune che la donna è destinata a piacere, a intrattenere l'uomo. I Goncourt ammirano la donna del XVIII secolo per quel talento indefinibile, naturale come la grazia che è la capacità di conversare (118). Nell'articolo di Gozzi l'attenzione per i costumi sociali, tra cui il rito della conversazione, è mantenuta centrale e intatta, mentre è eluso il problema dei contenuti dell'istruzione femminile. "Qualche coltura di lettere", cioè un'istruzione scevra di regole, dovrebbe essere sufficiente a sviluppare nella donna l'abilità di sapersi adeguare agli argomenti della conversazione e di non farla languire, con grande pregiudizio del divertimento collettivo:

. . . ch'esse apprendano qualche cosa, è di necessità per gli uomini medesimi, i quali, ritrovandosi fra donne che nulla sapessero, verrebbero obbligati a tacere, o per civiltà a ragionare di spille, di forbici e di ventagli, che in bocca de' maschi non hanno buon garbo, avendoci natura data una voce grossa e gagliarda, quasi per segno che la nostra lingua debba articolare cose di sostanza maggiore.

(362)

Gozzi finalizza la conoscenza posseduta dalla donna alla piacevolezza della conversazione da salotto e si affretta a definirne i limiti, che non devono oltrepassare una superficiale cultura generale.<sup>4</sup> Il progetto di istruire le donne manca di una vera carica innovativa, in quanto rimane ancorato ad un uso pratico, e si prefigge lo scopo di rendere le donne più attraenti per l'uomo e dare risalto alla grazia femminile. Nella conclusione dell'articolo è sottolineata la necessità di permettere alla donna l'accesso agli studi, e in questo Gozzi si distacca dalle posizioni conservatrici che vedevano nell'istruzione femminile un pericolo di

<sup>4</sup> "Dico dunque in breve, che l'odierno costume richiede che le donne sieno allevate con qualche coltura di lettere; ma vorrei che come si dice, s'insegnasse loro fino ad un certo segno, e non con un metodo pedantesco e da scuola" (Gozzi, "Gazzetta veneta", n. LXXXV, p. 362).



disgregazione dell'istituzione familiare, ma è ancora lontano dal considerare gli studi femminili un bene "in sé", senza riferimento all'altro sesso, finalizzati unicamente all'arricchimento personale.<sup>5</sup>

Oltre al sapere, conviene che la donna si munisca anche di quel genere di cultura superficiale che rende piccante la conversazione. Per l'uomo impegnato negli affari o nell'amministrazione pubblica, nulla è più gradevole che rientrare a casa e trovarvi una compagna che sappia intrattenerlo e divertirlo con aneddoti, o con discorsi nei quali è possibile avvertire l'eco di avvenimenti mondani. Chiari attribuisce alle cantanti, ballerine, commedianti, quando frequentano i salotti, la funzione di portare nuovi argomenti alla conversazione maschile e di ornarla con qualche conoscenza preziosa. Il motivo della conversazione intesa come elemento necessario per il "riposo del guerriero" è patrimonio della tradizione culturale fin dai tempi della diffusione delle *Mille e una notte* e lo troviamo riproposto da Gozzi nell'articolo *Di Jeniceo ad Antropeo in difesa delle donne*:

riconoscete una volta che le donne sono l'anima che ci ravviva e senza la quale oh quanto il viver nostro sarebbe penoso! Le fatiche, alle quali siamo condannati, ci opprimerebbero col loro peso, se non avessimo le donne in aiuto, le quali con la loro giovialità temperano la molestia delle nostre occupazioni.

(Gozzi, "Gazzetta veneta", n. XCII, p. 408)

Alla donna è quindi richiesto di impiegare le energie migliori per soddisfare i desideri dell'uomo. La società, con le sue regole e le sue restrizioni, si presenta come un sistema di ostacoli alla libera espressione femminile: spetterà alla donna aggirare questi ostacoli se non vorrà lasciarsi vincere da essi, trovare la chiave e il modo di impiegare le sue capacità, e la via d'uscita più sicura è quella di organizzare il proprio sapere intorno alle esigenze maschili.

Appare chiaro che il progresso compiuto negli studi è solo apparentemente portatore di una vera liberazione. È a questo punto che gli scrittori arrivano in soccorso delle donne e spesso si compiacciono di farsi paladini dell'intelligenza femminile e delle ingiustizie sociali. Montesquieu, nelle *Lettres persanes*, fa dire ad un "philosophe très galant": "les forces seraient égales si l'éducation l'était aussi. Eprouvons-les dans les talents que l'éducation n'a point affaiblis, et nous verrons si nous sommes si forts" (Montesquieu 75).

Ma più che sull'educazione, che solo a partire da Rousseau diventa un argomento che viene approfondito e descritto a parte, nei romanzi del Settecento si insiste soprattutto sulla "natura" della donna, sul suo carattere, cioè sui fattori ereditari. Istruita o no, l'eroina del XVIII secolo possiede quella forma di

---

<sup>5</sup> "Insomma, secondo il parer mio, dicovi essere di necessità che una giovane sia allevata con qualche tintura anche di lettere, le quali, bene insegnate, indirizzano il cervello e il cuore; e il cervello e il cuore delle donne non merita d'essere all'ignoranza e alle sole minuzie abbandonato" (Gozzi, "Gazzetta veneta", n. LXXXV, p. 363).

intelligenza che si potrebbe definire “naturale” o “innata”. Marianne,<sup>6</sup> per citare un esempio famoso, non ha imparato molto dai suoi genitori adottivi, se non la sola arte di fabbricare cuffie per donna, ma, come per tutte le giovani, l'avvedutezza e il buon senso suppliscono alla mancanza di istruzione. Le eroine di Chiari, come Marianne e molti altri personaggi femminili, ci stupiscono per la penetrazione psicologica che dimostrano di possedere, in aperto contrasto con un'apparente semplicità. È questa perspicacia naturale a rendere tante adolescenti dei personaggi dotati di un senso critico eccezionale, che trova un suo corrispettivo nella capacità di giudizio che i Goncourt attribuiscono alla donna dei salotti e della corte nel XVIII secolo: “Le premier trait de cette intelligence de la femme dans la compréhension et le jugement des choses de l'esprit est un sens correspondant à ses facultés morales: le sens critique” (115).

Cercheremo ora di definire il *cursus* abituale degli studi femminili. Da quello che possiamo dedurre dai romanzi, spaziando da quelli italiani a quelli stranieri, i “programmi educativi” non sembrano subire notevoli variazioni per tutta la durata del secolo. Escludendo le eccezioni, come la filosofia, riservata a qualche creatura privilegiata, come la Julie di Rousseau, è possibile osservare che l'istruzione femminile manca di sistematicità, e l'apprendimento sembra lasciato al caso invece di essere affidato alla cura di precettori.

È consigliata, a condizione che non si trasformi in pedantismo, la conoscenza delle lingue vive, soprattutto del francese e dell'italiano. Clarissa le ha studiate entrambe. Le ballerine e le commedianti di Chiari parlano correntemente il francese tanto da esibirsi nei teatri parigini e da conversare nei salotti della capitale senza nessun problema linguistico. Se nel Settecento il francese è la lingua internazionale, la lingua della politica, della moda e degli incontri mondani, e quindi è necessario averne almeno qualche conoscenza superficiale, l'italiano si addice alla sensibilità delle eroine perché è la lingua dell'amore e del bel canto.

La musica, il canto, la danza, oltre a rappresentare un piacevole passatempo, si rivelano vere e proprie consolazioni per combattere la noia dell'ozio. Spesso le eroine sanno suonare uno strumento: Teresa (*Jacopo Ortis*), accompagna le sue malinconie con l'arpa, Pamela con la spinetta.

Sono pochi quei romanzieri che hanno privato le loro creature della consolazione del canto. Le doti canore possono anche diventare una risorsa preziosa per una giovane in difficoltà. Giustina, protagonista della *Cantatrice per disgrazia* di Chiari, farà della sua inclinazione per il canto una vera e propria professione. Piuttosto sfortunata come cantante, a causa della precarietà del lavoro in teatro e dell'avidità degli impresari, sarà però in grado di provvedere con i propri guadagni a se stessa e al bimbo nato prima del matrimonio dal rapporto

---

<sup>6</sup> “Je passe tout le temps de mon éducation dans mon bas âge, pendant lequel j'appris à faire je ne sais combien de petites nippes de femme, industrie qui m'a bien servi dans la suite” (Marivaux, *La vie de Marianne* 15).

passionale con un giovane ufficiale. Divenuta artista di "qualche fama", Giustina potrà stringere le amicizie necessarie che faciliteranno il suo ingresso nel mondo aristocratico, sempre pronto ad accogliere giovani dotate di bellezza e talento, e a ripagare la compagnia e la conversazione delle belle con protezione e donazioni.

La lettura, specialmente quella dei romanzi, è uno dei grandi soccorsi della donna e uno strumento di emancipazione culturale. Questo passatempo, unito alla generale mancanza di cultura, secondo l'opinione di educatori e critici può rivelarsi catastrofico per i cervelli deboli facilmente infiammabili alle storie d'amore. Il leggere apre lo spirito, ma in molti casi disarma la virtù.

La fruizione del romanzo deve limitarsi ai "buoni libri", che servano da esempio per migliorare il comportamento e per ingentilire l'animo. La scelta dei titoli non dovrebbe essere lasciata alla discrezione del pubblico femminile, ma affidata a chi ha la funzione di "supervisore" sulla lettrice, padre, marito o tutore che sia, o da un "giudizioso soprintendente", secondo la definizione di Gasparo Gozzi:

Avrei caro che qualche giudizioso soprintendente eleggesse loro buoni libri, e con ordine gli desse a leggere, e fossero tali che non per via di regole mettersero loro in capo la verità, ma la lasciassero nel cervello e nel cuore, in quel modo che tinge il sole la faccia e le carni di chi sotto esso cammina. (Gozzi, *Risposta alla madre che domanda in qual modo debba allevare la sua figliola*, "Gazzetta veneta", p. 362)

La scelta delle letture per le donne, oltre ad essere limitata nel numero delle opere ritenute adatte per il loro divertimento e la loro formazione culturale, deve inoltre essere sottoposta alla critica di chi ne sa più di loro, cioè al giudizio di una figura maschile che si arroga il diritto di commentare i difetti e i pregi del testo:

Desidererei che mentre leggono, vi fosse chi facesse loro osservare le bontà e i difetti del libro che hanno sotto gli occhi, perché formassero diritto giudizio delle cose; la quale assuefazione passa dai libri alle altre occasioni della vita senza avvedersene, e passerà principalmente, se leggendo storie o ben lavorati romanzi, si ragionerà intorno alle belle azioni e a' buoni costumi de' personaggi rappresentati in quelle scritture, e non solo si loderanno le opere buone, ma si biasimeranno le triste. (362)

Gozzi termina l'articolo con una affermazione ispirata da "blando femminismo", che tuttavia non è da sottovalutare considerati i tempi e il provincialismo della cultura italiana. Se gli studi letterari sembrano finalizzati alla formazione di colte e piacevoli interlocutrici, questa "concessione" al sesso femminile acquista particolare significato se si pensa che una maggiore maturità intellettuale è il primo passo verso l'emancipazione:

In somma, secondo il parer mio, dicovi essere di necessità che una giovane sia allevata con qualche tintura anche di lettere, le quali, bene insegnate, indirizzano il cervello e il



cuore; e il cervello e il cuore delle donne non merita d'essere all'ignoranza e alle sole minuzie abbandonato. (363)

Giuseppe Baretti, con il consueto tono sarcastico che caratterizza tanta parte della sua produzione giornalistica, rispondendo ad un'immaginaria interlocutrice, si scusa di non poterle suggerire una lista di libri da leggere, considerato lo stato di decadenza in cui è caduta la nostra letteratura:

Saranno due anni che una giovane e ben inclinata dama di Milano mi richiese di darle una nota di libri italiani degni d'esser letti da lei. "Ah, donna Marianna (fui costretto con mio rammarico a risponderle), che mai mi chiedi? Io ti darò la nota de' libri che tu non hai a leggere: e sarà pur troppo una lunghissima nota, perché li comprenderà poco meno che tutti!"<sup>7</sup>

Riferendosi soprattutto alle opere del passato, Baretti stabilisce una gerarchia delle letture che si addicono alla formazione di donne colte, "e per conseguenza savie ed amabilissime" (461). Riserva il primo posto ai libri spirituali o ascetici, seguiti dai trattati di morale e di costume, dai testi storici, dai libri mitologici. Solo alla fine della lista si trovano menzionati le novelle, le raccolte di poesie e i romanzi del Settecento. Se sono sconsigliati i romanzi italiani, poiché il livello artistico ed educativo non si è sollevato oltre la mediocrità, è addirittura vietata la lettura dei romanzi di Chiari, nonostante il fatto che a sostenere l'abate fosse in gran parte il pubblico femminile:

Il nostro secolo poi non ha prodotto alcun romanziere, ch'io sappia, trattone l'abate Chiari; ma avverti bene, vita mia, a non legger mai alcuno de' romani dell'abate Chiari, perché cose più bislacche, più abbiette, più fuori di natura non è possibile trovarne in tutta Europa, non che in Italia. (464)

Tuttavia, se il "sesso muliebre" in Italia non è generalmente ben istruito, la colpa non deve essere addossata all'educazione domestica ma alla trascuratezza degli scrittori "che non seppero sinora somministrare alla patria loro de' libri atti a perfezionare l'educazione femminile" (461-62).

Diversa la classificazione delle letture consigliate da Pietro Verri alla figlia Teresa. Al primo posto troviamo le commedie e le tragedie, capaci di svelare i segreti del cuore umano, insegnare a conversare piacevolmente e sviluppare "sentimenti nobili e generosi". Più aperto verso la cultura del tempo, di cui il romanzo costituisce una delle novità, Verri dimostra di non avere pregiudizi per questo genere letterario relativamente nuovo, e di temere meno di Baretti e Gozzi, e di molti altri critici e moralisti, gli effetti dannosi che i romanzi, se si escludono quelli libertini, possono provocare sul comportamento delle giovani:

<sup>7</sup> Giuseppe Baretti, *Consigli letterari a una giovane*, in "La frusta letteraria", 1 giugno 1764, ora in *Opere* 462.

Anche i romanzi scritti con decenza e con grazia gli approvo, escludo soltanto i troppo libertini i quali se avete l'anima delicata vi stomacano e se disgraziatamente l'aveste poco ferma vi prostituiscono alla dissolutezza. (Verri 181-82)

Seguono i libri di storia e di mitologia, particolarmente importanti anche per la comprensione della pittura e della scultura, essendo le favole mitologiche e i fatti storici materia di ispirazione per le arti figurative. Per quanto progressista e "liberale" nei metodi educativi, Pietro Verri non incoraggia la figlia a spingersi oltre i limiti di una buona cultura generale, sebbene si dichiari pronto a fare delle concessioni alle possibili inclinazioni di Teresa:

Per lo di più poi io non vi stimolerei molto a diventare veramente dotta o scienziata, ma se il genio vi spingesse vi presenterei tutt'i mezzi per riuscirvi e tutto il coraggio vi darei. (182)

In Verri è assente il motivo dell'inferiorità della donna, tuttavia esiste per lo scrittore un'inferiorità "di fatto" causata dalle convenzioni sociali e sarebbe pericoloso per Teresa non riconoscerla o cercare di rompere le regole. Se Verri non si augura che sua figlia diventi una "scienziata", ciò è dovuto ad un motivo pratico: ad un marito non piace che una moglie troppo istruita metta in discussione la sua autorità o peggio ancora la sua superiorità intellettuale: "Una donna poi se oltrepassa i limiti della semplice coltura difficilmente troverebbe un marito perché l'uomo è umiliato se la moglie ne sa più di lui" (182).

Nel *'Manoscritto' per Teresa*, l'educazione destinata alla figlia, che avrà carattere laico — particolare non trascurabile —, è descritta in modo esplicito, con ricchezza di particolari. Ciò che colpisce è l'oscillare tra il *laissez-faire* e la severità. Verri sembra predicare un abbandono alla natura più o meno completo e mette in luce l'assurdità del rigore negli anni dell'infanzia — abolizione delle fasce, libertà nei giochi e nell'abbigliamento, cibi sani, attività all'aria aperta. Mentre per quanto riguarda l'adolescenza e la maturità introduce restrizioni odiose e "innaturali" che segnano la fine dello "stato di natura". Questa contraddizione può essere spiegata dal fatto che Verri non solo si assume il compito di educare la giovane Teresa ma anche quello di metterla in guardia dai vizi dell'altro sesso, e di proteggerla dalle condizioni inique a cui sarà esposta, per l'ingiustizia e la ristrettezza dei costumi sociali. La curiosità che ci ha spinto a leggere il *'Manoscritto'* e a cercarvi delle teorie progressiste riguardo l'educazione e il destino della donna, è presto delusa dal realismo dell'autore, convinto che anche la donna con un'istruzione "al di sopra del proprio sesso" può trovarsi smarrita e priva di difese nella vita pratica, alla mercé di seduttori e intriganti, bisognosa di protezione tanto quanto una fanciulla con una cultura inferiore o addirittura incolta.

È forse per questa sua sfiduciata visione dell'universo maschile che Verri,

pur desiderando per la figlia una cultura solida, la esorta a dissimularla in pubblico:

Alcune donne incautamente amano di sfoderare quello che sanno e carpiscono tutte le occasioni di un confronto vantaggioso. . . . La donna di vero spirito tiene le sue cognizioni per sé, modestamente ne fa uso quando l'occasione lo vuole, cerca piuttosto di parlar sobriamente ma sensato che molto eloquente, considera che non si può essere ben voluta se non si ha attenzione a rispettare l'amor proprio altrui. . . . (154)

Se da sempre l'eccesso di conoscenza è ritenuto odioso, la troppa modestia non è da meno, soprattutto agli occhi del lettore di oggi. La citazione che segue ci ripropone il motivo dell'istruzione femminile come possesso intimo, votato alla clandestinità, un bene da coltivare tra le mura domestiche e da condividere, senza farne mai sfoggio, in piccole assemblee:

La vostra piccola libreria, il vostro studio debbon essere un mistero e se in piccola società vi accaderà di parlarne fatelo sempre con modestia, senza pretensione, e sarete adorata. (155)

Tornando al romanzo, si può dire che né la cultura né la "beata" ignoranza sono in grado di proteggere la vita dell'eroina, che per qualche verso dovrà prestare il fianco al fato. La forza del destino sembra piegarsi di fronte alle doti "naturali" e all'ambizione delle eroine dei romanzi di Chiari. Nelle pagine dedicate all'adolescenza, Giustina, quando è ancora una rozza pastorella maltrattata dalla famiglia adottiva, si sente eletta dalla natura e dotata di qualità che la porteranno al successo:

Vedendo che gli altri di quella villana famiglia si trattavano con tutto l'amore, non capivo, perché tutti meco trattassero diversamente. Io non faceva cosa, che meritarmi dovesse la loro avversione, quando non m'avessero imputato a delitto la delicatezza della mia complessione, ed una tal quale nobiltà di sentimenti, che da tutti loro mi distingueva. Non so, se li avessi altronde imparati, o me li avesse istillati nel nascere la natura medesima. Suo dono sicuramente erano le personali mie qualità. . . . Quanto alle inclinazioni dell'animo, le mie erano fin d'allora superiori alla mia condizione.

(*Cantatrice* 8)

Le protagoniste dei romanzi "teatrali" sono giovani donne allontanate o fuggite dalla famiglia, semianalfabete, costrette dalle circostanze a cercare lavoro e protezione quando ancora ignorano le regole e i pericoli del mondo. Ciò che colpisce, a dispetto delle restrizioni sottolineate, è il fatto che queste eroine "la sanno molto più lunga" di quanto ci si potrebbe aspettare. Una buona dose di intuizione e di buon senso suppliscono alla mancanza di esperienza e alla poca istruzione. Per quanto riguarda la loro formazione culturale, poi, sono delle vere autodidatte. Come ha sottolineato Pierre Fauchery, a cui siamo debitori di un ottimo studio sui personaggi femminili nella letteratura francese del XVIII



secolo, il motivo della "scienza infusa e dell'autodidatticismo" è uno dei luoghi comuni del romanzo del Settecento (Fauchery 169). Paradossalmente, si può dire che proprio grazie alla loro ignoranza le eroine fanno dello spirito di iniziativa e della saggezza innata uno strumento di penetrazione nel mondo.

Se consideriamo più da vicino la formazione culturale delle "teatranti", notiamo che esiste un punto di partenza comune, e cioè il rifiuto dell'educazione tradizionale. L'avversione per le occupazioni femminili, come il cucito e il ricamo, le porta a concepire un destino diverso da quello che sembrerebbe determinato dalla loro condizione di donne, per di più con pochi mezzi.

L'unica cosa che mi dava della mollestia, era quel vedermi condannata ad impiegar tutto il giorno in occupazioni poco confacenti alla volubilità del genio mio, ed alla vivezza del mio carattere. . . . Quello stare dalla punta dell'alba fino alla sera fissa, ed inchiodata ad un telajo da ricamare mi pareva una condizione assai dura, e non ne sapevo veder la ragione.

(*Ballerina* 7)

Così si esprime Marianna (*La ballerina onorata*), e le fa eco Rosaura, la giovane funambola (*La commediante in fortuna*), ben felice di sottoporsi ad un rigido allenamento, d'altro lato idoneo alle sue doti fisiche, piuttosto che rimanere tranquillamente seduta a lavorare a maglia o a ricamare:

L'applicazione, a cui fui subito posta, per addestrarmi a ballar sulla corda, si confaceva troppo alla vivacità del mio temperamento, e all'indole dell'età mia, perché non dovesse darmi alcun dispiacere. Ogni fanciulla fatta ardita dall'inesperienza degli anni s'occupa più volentieri saltando con danno ancor della vita, che lavorando agiatamente ad una calzettina, o a un telajo.

(*Commediante* 18)

Chiari attribuisce un grande valore all'osservazione e all'esperienza, anzi è proprio per mezzo di quest'ultima che le sue "teatranti" raggiungono il felice stato di donne sagge ed economicamente benestanti, ma ha ritenuto necessario dotarle, praticamente fin dalla nascita, delle qualità necessarie per riuscire professionalmente: Marianna è portata per il ballo, Giustina ha una bella voce, Rosaura è un'acrobata che possiede anche spiccate doti per la recitazione. La loro formazione professionale copre un periodo piuttosto breve, sebbene molto denso di lavoro: un solo anno di scuola di ballo (*Ballerina* 108), pochi mesi di lezioni di canto, per l'esattezza cinque ed inoltre complicati dai disagi della gravidanza (*Cantatrice* 124-30), una preparazione lampo per gli esercizi d'acrobazia e un "poco di scuola" presso la compagnia comica di Napoli per imparare a recitare (*Commediante* 17 e 117).

La facilità di apprendimento di queste donne è sorprendente. Ciò che le spinge a studiare e a esercitare un mestiere è la necessità di mettersi al riparo dal pericolo di trovarsi senza denari e lavoro, e dalle possibili molestie di seduttori, che potrebbero approfittare facilmente della loro ingenuità. La paura di cadere nella prostituzione e di dipendere da benefattori poco sinceri, unita al desiderio

crescente di stabilità affettiva ed economica, è responsabile, in queste donne, dell'insorgere dello spirito di rivalsa e di autoaffermazione. Il passaggio dalla presa di coscienza della propria condizione alla determinazione di cambiarla è particolarmente evidente in alcune pagine de *La cantatrice per disgrazia*. Giovane donna in attesa di un figlio, bisognosa di assistenza, Giustina decide di impiegare il periodo della gravidanza ad appropriarsi di quel bagaglio culturale minimo che le permetterà di entrare nel mondo senza arrossire dell'inferiorità culturale a cui un destino iniquo pareva averla condannata:

Allora fu, che risolsi di non voler esser sempre in questa necessità deplorabile; e mi posi con tanto calore e a scrivere nella mia lingua natia [il francese] e nella lingua italiana, che prima di giungere al termine della mia gravidanza n'ero maestra. . . . Lo studio, il canto, e la conversazione furono l'occupazione continua de' cinque mesi, che mi restavano della mia gravidanza. (Cantatrice 123)

Il percorso che porta le nostre eroine a scrivere le loro memorie, per "far cosa gradita al pubblico" e per indurlo a riflettere sulle vicende altrui e a trarne profitto, passa attraverso la lettura. Dai titoli citati nella Trilogia, è possibile osservare che si tratta di letture anticonvenzionali, quasi esclusivamente romanzi contemporanei di grande diffusione. Le teatranti sono debitrice alla "letteratura di consumo" del tempo della conoscenza dell'animo umano e della capacità di sostenere piacevoli conversazioni. Marianna ha fatto della lettura un'abitudine giornaliera alla quale ricorre nelle ore lasciate libere dal ballo:

Quelle ore, che mi rimanevano di libertà le consumavo leggendo; né di questa occupazione lodevole in tutto il resto della vita mia mi son trovata scontenta; perocché se mai trovarono in me qualche coltura di spirito quelli che mi praticarono, io m'ero fatta questo capitale a forza di leggere; e tutto il talento mio l'avevo ricavato da' libri. (Ballerina 126)

Il consiglio delle eroine della Trilogia è identico in tutti e tre i libri: bisogna affidarsi ai romanzi se si vuole evitare il pericolo di formarsi una cultura astratta e pedantesca, mal tollerata nei salotti e inadeguata per capire la realtà.

È anche sottolineato l'uso della lettura come passatempo e come espediente per conciliare il sonno, efficace tanto quanto un leggero sonnifero o una tisana:

Quella sera, dopo che m'ebbe posta a letto, la licenziai [la Governatrice], e mi posi a leggere conforme il mio solito, per conciliarmi il sonno, che io prendeva difficilmente. (Ballerina 97)

Che cosa spinge le eroine della Trilogia a scrivere le loro memorie e a mettersi in lizza con le protagoniste dei romanzi che hanno letto, con le "Marianne, colle Giannette, colle Figlie di qualità, colle Pamelles, co' Filosofi inglesi, e colle Filosofesse italiane" (Ballerina 4)? L'audacia di voler eguagliare

la fama delle famose consorelle, il proposito di fare il panegirico della loro professione, così screditata agli occhi dei benpensanti, e il desiderio di trasmettere ai lettori i principi della "buona filosofia" attraverso un testo di facile lettura:

Anche le circostanze mie, e il mio carattere pieni mi parvero d'utili insegnamenti per insinuar dolcemente le massime d'una buona filosofia in quegli animi medesimi, che ne sono più schivi, ed istudiar non vogliono, o vogliono soltanto studiare per divertirsi.

(*Commediante 3*)

Se Chiari critica costantemente, in modo più o meno velato, l'educazione scolastica, come è possibile vedere dalla citazione precedente, e insiste sull'astrattezza e sull'inefficacia dell'apprendimento tradizionale, non compie, però, quel passo che si era proposto di fare, e cioè di fornire l'Italia di un nuovo tipo di romanzo capace di competere con i modelli stranieri e di sostituirsi per profondità di idee e portata filosofica ai testi più propriamente accademici.<sup>8</sup>

I modelli letterari delle sue eroine sono Marivaux, Richardson e lo stesso Chiari. Non ci si deve stupire se leggendo la Trilogia ci imbattiamo in questa forma di autopromozione: Chiari è uno scrittore professionista, e aveva tutto l'interesse a che i suoi libri fossero venduti. Inoltre, chi meglio dell'abate poteva fornire un modello di scrittura a queste eroine considerato il fatto che la formula della pseudo-autobiografia con protagonista femminile era il suo cavallo di battaglia, ripetuto in una quarantina di romanzi?

Ho detto di voler iscrivere io pure le mie avventure, perocché l'esito favorevole avuto nell'Italia nostra, e fuori della medesima delle Memorie della *Bella Pellegrina*, della *Viniziana di Spirito*, e della *Cantatrice per disgrazia*, mi ha fatto invidiarne la lode, invogliandomi a non esser da meno nella memoria de' Posterì.

(*Commediante 3*)

Il tempo della stesura delle Memorie varia dai sei mesi ai due anni; periodo piuttosto breve per chi prima di allora si era esercitato nella scrittura solo per sbrigare la corrispondenza. Ma abbiamo visto che una delle caratteristiche delle eroine del romanzo del Settecento è la rapidità di impossessarsi degli strumenti culturali.

Entrate nel mondo della letteratura per la porta di servizio, le eroine di Chiari riflettono sulla limitatezza delle proprie capacità e sulle critiche a cui i loro

---

<sup>8</sup> "Era tempo, che l'Italia nostra aprisse finalmente gli occhi, per non mendicare dagli stranieri delle Opere, che contribuiscono per sì gran modo alla civil società, occupando utilmente gli Oziosi; ed insegnando, alla gioventù specialmente, d'essere un po' più ragionevole. Perché daremo agli Oltramontani la gloria d'inventare, di filosofare, di scrivere, quando già tutto questo l'impararon da noi; ed oggi pure, se lo volessimo, seco loro la potremmo far da maestri?"

Quanto a me, risparmiar ponno i Librai la fatica, la spesa di tante cattive traduzioni di Romanzi francesi, che la massima approvo dell'Autore di questo, di stampare degli Originali Italiani, che, quando siano scritti come si deve, saranno sempre più adatti a' nostri costumi; de' quali in Opere somiglianti si desidera veder la pittura" (*Lo Stampatore a chi legge*, in *La ballerina onorata* 7).



scritti saranno soggetti, sia per l'imperfezione della scrittura, sia per la forma "popolare" con cui si presentano al pubblico, l'autobiografia romanzesca. Si scusano di affrontare la scrittura da dilettanti, e usano come giustificazione il loro *background* professionale:

Il ballare è diverso assai dallo scrivere; e il lavoro co' piedi non è lo stesso che lavorar coll'ingegno. Mettendomi all'impresa di stendere in carta le mie avventure, non so come ci riuscirò: ma quando ancora ci riuscissi mediocrementemente, mi parerà d'aver fatto assai.

(*Ballerina* 5)

Il loro complesso d'inferiorità di fronte alla letteratura, dovuto alla modestia e alla limitatezza del sapere, è manipolato fino a divenire un punto di forza; infatti chi non perdonerebbe al sesso debole "qualche difettuccio"?

Una donna, che scrive, merita del compatimento, se non arrivasse ancora a piacere; ma se piacer vuole altrui colla verità de' racconti a costo ancora di dispiacere a se stessa, degna si rende di tanta lode, che se le ponno menar buone le sue debolezze medesime.

(*Commediante* 5)

Le protagoniste dei romanzi "teatrali" si onorano di appartenere alla moltitudine di chi scrive pur non facendo parte del ceto dei colti, e definiscono "familiare" l'arte dello scrivere. Non occorre dire che la realtà è ben lontana da questi traguardi: simili dichiarazioni attestano, tuttavia, l'aspirazione a rendere la scrittura femminile una pratica socialmente accettabile. La modestia e la limitatezza del sapere, pur costituendo un limite all'espressione, non impediscono ai personaggi chiariani di parlare con l'intento esplicito di far valere le ragioni femminili e di rivendicare un'educazione meno ingiusta e discriminante.

Per concludere, possiamo dire che negli esempi presi in considerazione gli studi femminili rimangono finalizzati a formare dotte interlocutrici e amabili salottiere; è tuttavia fuor di dubbio che sono stati compiuti sforzi considerevoli da parte degli intellettuali e degli scrittori, e naturalmente da parte delle stesse donne, per innalzare il livello qualitativo della cultura femminile. Ci sono stati sensibili cambiamenti nell'educazione femminile: le donne della nobiltà e della borghesia risultavano più colte e istruite alla fine del XVIII secolo che all'inizio. Il pensiero dell'educazione è ancora troppo spesso lasciato alle donne medesime e alla loro capacità di adeguarsi ai costumi del tempo. I contenuti dell'educazione sono fatti scivolare al margine del discorso sulle donne, eccetto che nell'opera di Verri, ma non per questo è da sottovalutare l'attenzione rivolta all'istruzione e alla condizione femminile. Tra gli strumenti culturali a disposizione della donna il romanzo figura come un intrattenimento dignitoso non privo di utilità morale. La maggiore disponibilità alla lettura è una delle conquiste del secolo, ma né la lettura devozionale né la letteratura erudita erano in grado di dotare la donna

del bagaglio culturale adatto a comprendere la realtà. Il romanzo, invece, con la sua eterogenea materia di vicende e personaggi, le permette di formare una nuova coscienza e consapevolezza di sé. Preso atto dell'interesse a subordinare la formazione culturale delle donne alle esigenze maschili, bisogna d'altro canto riconoscere che comincia ad imporsi un nuovo ideale di femminilità: colta, intelligente, riflessiva e sagace, la donna del XVIII secolo figura con dignità nell'ambito della società illuminista.

Vassar College

### Opere citate

- Alberti Carmelo (a c. di), *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1986
- Baretti Giuseppe, "La frusta letteraria", in *Opere*, a c. di Franco Fido, Milano, Rizzoli, 1967
- Chiari Pietro, *La ballerina onorata* (1754), Venezia, Pasinelli, 1757.
- \_\_\_\_\_, *La cantatrice per disgrazia* (1754), Parma, Carmignani, 1763.
- \_\_\_\_\_, *La commediante in fortuna* (1755), Parma, Carmignani, 1763.
- Coulet Henri, *Le Roman jusqu'à la révolution*, Paris, Colin, 1967.
- Fauchery Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. 1713-1807*, Paris, Colin, 1972.
- Goncourt Edmond et Jules (de), *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Flammarion, 1923.
- Gozzi Gasparo, *La Gazzetta veneta*, a c. di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915.
- Hoffman Paul, *La Femme dans la pensée des lumières*, Paris, Ophrys, 1977.
- Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Garnier, 1963.
- Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- Natali Giulio, *Gli studii delle donne*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. 8, tomo I, Milano, Vallardi, 1936.
- Piazza Antonio, *L'attrice*, a c. di Roberta Turchi, Napoli, Guida, 1984.
- Verri Pietro, *'Manoscritto' per Teresa*, a c. di Gennaro Barbarisi, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.
- Wollstonecraft Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Harmondsworth, Penguin Books, 1975.

## Rosaura, the Blue-Stocking Heroine of Goldoni's *Donna di garbo*

In the prefaces to the last three volumes (XV, XVI, XVII) of the Pasquali edition of his comedies, Goldoni speaks of what he recalls as a particularly happy moment in his life: the beginning of his successful career as a playwright ("l'epoca fortunata del mio teatro"<sup>1</sup>). It was then that he wrote *Momolo cortesan* (later entitled *L'uomo di mondo*), *Momolo sulla Brenta* (*Il prodigo*) and *La bancarotta*, for the San Samuele company: his first plays based on character rather than plot and containing extensive written parts. These plays were followed some time later by *La donna di garbo* (1742-43),<sup>2</sup> singled out by Goldoni as the first comedy in which all the parts were entirely written down, leaving no room for improvisation by the actors: "Questa, per dir vero, è la prima Commedia di carattere da me disegnata e intieramente scritta, senza lasciar a' Comici la libertà di parlare a talento loro. . . ."<sup>3</sup> In 1742 important changes had occurred in the San Samuele theatrical company. The celebrated Truffaldino, Antonio Sacchi, had left taking his whole family with him. The replacement of his sister Adriana Sacchi, the *servetta* of the company, by Anna Baccherini, an attractive and vivacious Florentine at the beginning of her career, prompted Goldoni to write a comedy especially for the new actress.<sup>4</sup> As was his habit with all the actors for whom he was preparing to write a play,<sup>5</sup> Goldoni carefully observed the young woman's acting, so as to be able to highlight her character

---

<sup>1</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni* I, 739. I always refer to this edition for Goldoni's works.

<sup>2</sup> Probably written towards the end of 1742, and read to the actors early in 1743 (see Ortolani's note, I, 1147).

<sup>3</sup> I quote from "L'Autore a chi legge," prefaced to the play in the Paperini edition (I, 1017). But see also the "Prima lettera dell'autore allo stampatore" in the Bettinelli edition (XIV, 427), and the preface to volume XVII of the Pasquali edition (I, 750-51).

<sup>4</sup> Goldoni's relationship with the various actresses he wrote for is the main subject of Geron's *Goldoni libertino*; on Baccherini see 136-40. On the impact of the personality of the actresses in shaping the role of the *servetta* in Goldoni's comedies, see Fido 155-57 and in particular 157: "Se ripercorriamo rapidamente questa amabile dinastia ancillare, da Smeraldina a Colombina a Corallina ad Argentina a Camilla, vediamo che nel caso della *servetta* l'elemento distintivo, la sfacciataggine di Smeraldina come il brio e l'eleganza di Corallina, o il patetismo di Camilla, è legato soprattutto alla personalità dell'interprete. Degli elementi costitutivi della maschera goldoniana — autore, attore, personaggio — è questa volta il secondo, l'*attrice*, a mantenere il sopravvento." More in general on the importance of the actors for the interpretation of Goldoni's plays, see Ferrante, *I comici goldoniani: 1721-1960*.

<sup>5</sup> On this point see, for instance, what he says in I, 223, 303; II, 8-9; IV, 7, 701.



and special talents. And since she had become the *servetta* of the troupe, he was led to re-think in line with his new approach to the theatre ("secondo il sistema ch'io aveva in capo, e che non aveva ancora potuto a modo mio soddisfare," I, 749-50) this traditional *Commedia dell'Arte* role:

Tutte le Servette de' Comici erano in una specie di obbligazione di rappresentare *La Serva Maga*, *Lo Spirito Folletto* ed altre simili *Commedie dell'arte*, nelle quali la servetta, cambiando di abito e di linguaggio, sostiene vari differenti Personaggi e caratteri; ma vi vorrebbe realmente quell'arte magica che si finge in tali *Commedie*, per sostenerli con verità e ragione; e ordinariamente non riescono che azioni sconcie e forzate, cattive Scene di *Commedie* peggiori. (I, 750)

Though not exclusive to dramatic literature, disguise, because of its affinity with stage acting, has always enjoyed particular favour in the theatre and especially in the *Commedia dell'Arte*, with its emphasis on plot rather than character, on masks and on the *virtuosismo* of professional actors.<sup>6</sup> Goldoni had resorted to it in some of his *intermezzi per musica*: *La pelarina*, *Il gondoliere veneziano*, *La pupilla*, etc. In the passage just quoted, as well as in a corresponding passage of the *Mémoires*, he regards multiple disguise as typical of the *servetta*, and in the *Mémoires* he even speaks of a special kind of play designated as the "transformation" play: "des pièces qu'on appelloit de *transformation*" (I, 197). The role of the *Servetta* as described in both these passages seems to have come relatively late in the long history of the *Commedia dell'Arte* (Apollonio I, 566-67). Scenarios with titles resembling those mentioned by Goldoni were part of the repertory of Parisian theatres around the middle of the eighteenth century: *Coraline esprit follet*, *Coraline magicienne*, *Coraline fée* (Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*). But Goldoni's description of this role is perhaps even better exemplified in a well known comedy put on in Paris towards the end of the seventeenth century by the Gherardi company: *Colombine avocat pour et contre*. In this play, whose plot vaguely resembles that of *La donna di garbo*, Colombina, assuming various disguises and speaking various languages, finally succeeds in getting the unfaithful Arlecchino to marry her.<sup>7</sup> The reasons Goldoni gives for changing the *servetta* role are entirely in keeping with the main tenets of his Reform of the theatre: verisimilitude and morality. The historical validity

<sup>6</sup> See my essay on "Il travestimento come teatro nel teatro" in *Retorica e mimica nel "Decameron" e nella commedia del Cinquecento* 161-247; and my article on "Disguise and the Masks" 199-207. Disguise is not totally absent from *La donna di garbo*: Isabella appears in male disguise and is introduced by Florindo as one of his schoolmates (Act II, sc. 9, I, 1056-57).

<sup>7</sup> See Spaziani. On the background to *La donna di garbo*, it is still worth consulting Bonfanti's book, published at the end of the last century at the very height of the *metodo storico*. A brief review appeared in the *G. S. L. I.* 35 (1900): 160-61; on other writings by Bonfanti see e.g. *G. S. L. I.* 39 (1903): 166; and 52 (1908): 164. Of little interest is, instead, the book published a few years later by Olga Marchini Capasso, on which see Ortiz 188-90.

of this account can be questioned. As has often been remarked, Goldoni frequently tends to antedate the program of his Reform, ascribing to himself a well defined plan of action very early on, considerably in advance of its explicit formulation (Nicastro 143-48, and Padoan 29-60). In any case, the reasons given for changing this traditional role do not explain *how* the change was carried out. Goldoni, in fact, continues:

Ma come far sostenere ad un Personaggio più e diversi caratteri in una stessa Commedia, salvando la verisimiglianza, la ragione e la buona condotta? Pensando e ripensando, fu allora che mi ca[d]de in mente *La Donna di garbo*; una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni ed i caratteri di ciascheduno, e *trasformandosi quasi in tante differenti figure, quanti sono coloro coi quali deve trattare.* (I, 750, Italics mine)

The substitution of imitation for disguise explains the transition from the *servetta* of the *Commedia dell'Arte* to the protagonist of the *La donna di garbo*. Rosaura's clever mimicking of the other characters makes for good theatre. Here we have the *performative significance* of the transformation effected by Goldoni and the key to the interpretation of Rosaura's character and indeed to the whole play.<sup>8</sup>

In the *Mémoires* Goldoni refers — but only briefly and implicitly — to his transformation of the *servetta* role when he tells of his dealings with Anna Baccherini and his decision to write a play for her in which, “sans changer de langage ni d'habillement, elle put soutenir plusieurs caractères, chose qui n'est pas bien difficile pour une femme, et encore moins pour une femme d'esprit” (I, 198).<sup>9</sup> The preface to the play is, in this respect, even less informative.<sup>10</sup> Autobiographical recollections and all references to the role of the *servetta* and its transformation are set aside. Goldoni only develops the familiar notions of

---

<sup>8</sup> It is thus possible to perceive, not only the discontinuity, but also the continuity with respect to the *Commedia dell'Arte*. The recourse to verisimilitude and morality tends instead to stress only discontinuity. This is the point of view of the Reform. It is also the point of view from which Goldoni's theatre has mostly been studied. The transformation of the role of the *servetta* was to have far-reaching consequences: Rosaura is only the first in a series that includes some of Goldoni's most successful female characters, e.g., the protagonist of *La serva amorosa* (Corallina), *La locandiera* (Mirandolina), *La cameriera brillante* (Argentina).

<sup>9</sup> Further on in the *Mémoires* (I, 233-34), Goldoni speaks again of *La donna di garbo*, but only to summarize the play and to mention the objections raised by the critics: the same objections he had discussed in the preface to the play.

<sup>10</sup> It is perhaps useful, at this point, to recall the chronology of Goldoni's various writings concerning *La donna di garbo*. The preface to the play precedes in time the other texts. First published in 1750, in volume I of the Bettinelli edition, it was revised for publication in volume V (1753-54) of the Paperini edition, and then appeared, further revised, in volume IX (1767) of the Pasquali edition. Throughout these revisions the part relevant to our discussion remained unchanged. The preface to volume XVII of the Pasquali edition, where Goldoni speaks of *La donna di garbo*, was published in 1778; the *Mémoires* in 1787.

verisimilitude and morality, though, curiously enough, not identifying them as his guiding principles in writing the play, but as the subject of a debate between him and his critics. The central thrust of the preface is, in fact, a defense of the play from the accusations of implausibility and dubious morality levelled against the character of the protagonist:

Due difetti sono stati da' Critici imputati a questa Commedia: l'uno, che il carattere principale della Donna di Garbo sia fuor di natura, avendola fatta comparir troppo erudita e troppo di varie scienze informata; l'altro, che non le convenga il titolo di *Donna di Garbo*, facendo ella la parte piuttosto di lusinghiera adulatrice femmina, che altro. (I, 1017)

Who, Goldoni asks, could seriously maintain that it is impossible for a woman to be learned? "Lo smentirebbero tutte quelle sagge ed erudite Signore, che si ammirano a' dì nostri in Bologna principalmente, ed in Venezia, e in tutte quelle altre parti d'Italia dove io sono stato, e finalmente in tutta l'Europa" (I, 1017-18). Nor can Rosaura's humble birth — she is the daughter of a washerwoman — lend credence to the criticism: "gl'intelletti non si misurano dalla nascita, né dal sangue" (I, 1018). As for Rosaura's resorting to flattery and artful tactics of seduction, her behaviour is justified by Florindo's betrayal and her legitimate desire to restore her honour. The expression "donna di garbo" was used by Goldoni, as he explains, precisely to mean a shrewd and not a sincere woman ("una Donna accorta," and not "una Donna sincera, savia e accostumata" I, 1018). Anyway, at the end of the play, Rosaura admits she has not up to then been a true "Donna di Garbo." She becomes one by virtue of her confession, thus satisfying even the most exacting of critics. Considerations of this sort, that show Goldoni's concern for verisimilitude and morality, recur frequently in his prefaces to the plays. It is not surprising to find them developed here with particular insistence, since *La donna di garbo* is placed at the very beginning of the first volume of the Bettinelli edition, so that the preface to the play comes right after the famous general preface, which can be regarded as the official manifesto of the Reform and the main expression of Goldoni's literary concerns in undertaking the publication of the first collection of his comedies.

The revision of the play for the Paperini edition (vol.V, 1753-54; see Ortolani's note, I, 1149) and above all for the Pasquali edition (vol. IX, 1767), is mostly along these same lines.<sup>11</sup> Probably because of the critics' objections to the title of the comedy, the expression "donna di garbo" used with insistence throughout the play, has been wherever possible eliminated.<sup>12</sup> A few of

<sup>11</sup> This applies also to Musumarra's approach in his study on "Le varianti della *Donna di garbo*": in assessing the variant readings Musumarra keeps very close to Goldoni's intention and adopts his point of view. For a different point of view, see below note 19.

<sup>12</sup> See Act I, sc. 3, notes 2 and 4; Act I, sc. 7, notes 6, 8, 11; Act I, sc. 8, notes 1, 3, 8; Act I, sc. 13, notes 1 and 11; Act II, sc. 16, note 1; Act II, sc. 17; Act III, sc. 1, note 5; Act III, sc. 7, note 9. For the text of the variant readings I refer to Ortolani's notes to the act and the scene of the play. I



Rosaura's erudite references to Tasso, Xenophon and Justinian have been cut or simplified (Act I, sc. 2, note 10; Act I, sc. 4, note 2; Act III, sc. 4, note 4). Parts of scenes 2 and 8 of Act I have been omitted, so as to avoid making Rosaura into a vindictive and embittered woman: "voglio far innamorare di me quanti mi capitano alle mani, ma a solo fine di farne strage, e vendicarmi dell'onte ricevute da quell'indegno" (Act I, sc. 2, note 10); "Dappoi che quell'indegno di Florindo mi ha tradita, tutti gli uomini mi sono odiosi" (Act I, sc. 8, note 1). Several other passages, that might put Rosaura in an unsympathetic light, have been removed: e.g., her advice to Beatrice on how to use flattery and deception (Act I, sc. 7, note 6), and her flirting with Beatrice's husband (Act I, sc. 12, note 5). For a similar reason, and probably also to avoid a stereotype image of the servant, Brighella's remark in his conversation with Rosaura in Act I, sc. 1 has been omitted: "sento che le vostre idee le tende al precipizio de sta casa. Doverave impedirlo; ma sarave el primo servitor, che no contribuissse alla rovina dei so patroni" (Act I, sc. 1, note 9). Several cuts have clearly been prompted by an attempt to distance the play further from the *Commedia dell'Arte*: e.g., part of the dialogue between Beatrice and Arlecchino in Act I, sc. 6, where she catches him, pretending to be a girl, wearing her bonnet and other feminine adornments (Act I, sc. 6, note 2); the stage direction at the end of a scene with Florindo, Arlecchino and Brighella ("*li respinge e getta in terra, essi zoppicando partono*") (Act II, sc. 17, note 1), an exchange of insults between Arlecchino and Brighella (Act III, sc. 2). In Act II, sc. 8, the removal of Brighella's announcing that Florindo had arrived accompanied by "un so compagno, ch'el dise ch'el lo vuol tegnir per qualche dì in casa con lu," and the other changes made to the scene (Florindo's arrival is announced by his father, who does not mention Florindo's friend) render less evident why Diana asks her father if she should excuse herself from the room. Moreover the movement on stage is reduced; the scene thus simplified becomes static. Goldoni has clearly tried to cut, shorten or modify all episodes, tirades or verbal exchanges that while effective on stage, and often comically effective, might slow down the action and smack of exaggeration or appear repetitious to the reader: e.g., Rosaura's remarks on the latest women's fashions (Act I, sc. 7, note 4); her show of competence in the terminology of card games and her reflections on the danger such games may present (Act II, sc. 2, notes 3 and 4); Florindo's trumped up story of Rosaura's banishment from Pavia on charges of witchcraft (Act II, sc. 16, note 3); numerous instances of Lelio's empty pretentiousness and pompous affectation (Act II, sc. 2, note 1; Act II, sc. 4, notes 1 and 2; Act II, sc. 9, note 1; Act III, sc. 5, note 1). It is interesting at this point to note what Goldoni has to say, in the preface to the Paperini edition of this comedy, about the omission of the poems and the whole poetry contest from the final scene of the play (Act III, sc. 7, note 3):

Nella *Donna di Garbo*, Scena VII dell'Atto terzo, i Personaggi ragunati in conversazione dicevano alcune poetiche composizioni, che giudico cattive assai, perché fatte senza pensarvi sopra, e unicamente perché si dicessero dai Recitanti, e non perché si stampassero. Queste non sono in verun conto necessarie all'intreccio della Commedia, e in luogo di adorarla, le recano pregiudizio. (I, 1021)

The same scene provides us with yet another example, to be added to those already quoted, of Goldoni's shift of concern from the performance to the reading of the play. In the Bettinelli edition, following his father's ultimatum — either marry Rosaura or be banished from the house — Florindo, in the hope of gaining support for his refusal, addresses in turn those present. The insistent repetition of the question and the unfailingly negative response underscores, with a sort of performative *iteratio*, Florindo's defeat and Rosaura's triumph. In subsequent editions, the scene is shortened and the *iteratio* effect is lost, or at least greatly reduced (Act I, sc. 7, notes 7 and 8). Moreover Florindo's concluding admission of defeat and Brighella's intervention, that rubs it in, are left out:

FLO. Ah, vedo che tutti siete incantati; tutti siete contro me congiurati. Dunque dovrei soffrire una tal moglie? Chi troverassi che voglia servire una donna, che non merita comandare.

BRI. La me perdona; sior patron, mi son pronto a servir la siora Rosaura da staffier, da lacchè, e da sguatato, perché lo merita, perché l'è una donna de garbo.

(Act III, sc. 7, note 9)

Florindo's refusal to keep his promise and marry Rosaura is downplayed, and as a result his subsequent change of heart appears less unlikely.

What Goldoni says of his concern for verisimilitude and morality, in the preface to the last volume of the Pasquali edition, may not be true — contrary to what he would have us believe — of his first idea of the play, but does certainly reflect the main purpose of his revisions. The revised text, however, does little to direct attention to the other point made in the same preface: the device used by Goldoni to replace the serial disguises that were part of the Servetta's stock in trade, namely, the invention of a character, Rosaura, who in order to win over all those with whom she deals pretends to share the interests and passions of each of them, as if she were taking on as many personalities. The omission, in deference to verisimilitude and morality, of passages conducive to the enhancement of the stage impact of the play, can only contribute to our losing sight of the liveliness of Rosaura's strategy.

Her flattering imitations are, in fact, parodies, caricatures in the presence of the victims, who appear on stage, as it were, comically duplicated. Rosaura copies the attitudes, the mannerisms, the speech patterns of the other characters when talking to them. She works into her conversation with the Doctor a replay of his own thoughts about his son and daughter-in-law, his pedantic way of

reasoning, his habit of using legal terms, his Latin and his maxims: *de fidei commissio, de minori, quaeritur, usquequo, melius est praevenire quam praeveniri, in substitutione sunt foeminae expresse vocatae, coram iudice audacia saepe saepius triumphat, omnia tempus habent* (Act I, sc. 4, I, 1030-31). She even argues for his benefit both sides of a legal case he will have to plead in court in a few days' time. The next scene, which has the Doctor alone on stage, underscores both the comic impact of the parody and Rosaura's complete success in impressing him. Totally unaware he has been made fun of, the Doctor seems to imitate, in what he says in his monologue, Rosaura's own imitation of him. Convinced he has found a true soul mate, he declares his intention of marrying her:

Sì, la voglio sposare, perché dice ne' suoi proverbi Catone: *Si vis nubere, nube pari*; e più bella parita non può trovarsi, quanto quella dei costumi, dell'inclinazione e del talento di Rosaura, eguale in tutto al mio genio e temperamento. Sì, la mia cara Rosaura, se sinora sei stata con me *in qualitate servili*, da ora innanzi ci starai *tamquam domina, et hoc iure merito. quia mulier sapiens est maximo digna honore*. (Act I, sc. 5, I, 1032)

The Doctor complains about his daughter-in-law's vanity and her ruinous obsession with keeping up with the latest fashions. Rosaura echoes and even exaggerates his ill-humoured disapproval:

Non vi è cosa peggiore della vanità delle mode. Credetemi, ho una rabbia con coteste mode, che mi vien voglia di romper la faccia a tutti i sarti, a tutti i calzolari, ed a tutte le crestaie; che diavolo di vergogna! ogni mese una moda nuova! ora la coda come le regine; ora il sottanino come i lacchè; ora asciutte asciutte come una fantasima, ed ora con mezzo miglio di guardinfante. (Act I, sc. 4, I, 1030)<sup>13</sup>

But when she is alone with Beatrice she encourages her victim's vanity, chiding her for not having a more fashionable wardrobe and launching into a detailed (and satirically exaggerated) description of the very latest fashions:

Eh, quando si tratta di andar alla moda, non si guarda a spesa. Io vi consiglio anzi a riformare tutti i vostri abiti, a far legar nuovamente tutte le vostre gioje. I vostri guardinfanti, perdonatemi, sono piccoli; adesso si costumano grandi il doppio. I manicottoli devono essere lunghi quanto una manica da gonfaloniere; ma soprattutto siate di buon gusto nella pulizia delle scarpe, mentre queste sono oggidì più di tutto osservate. A tale oggetto si costuma in certe occasioni il vestire assai corto, così che fra quello che si scopre di sopra, e quello che si scopre di sotto, non resti un terzo di persona coperta. (Act I, sc. 7, I, 1034)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> The comic exaggeration of Rosaura's speech is less evident in the Pasquali edition where the whole sentence from *Credetemi* to *crestaie* is left out: see Ortolani's note to the passage.

<sup>14</sup> As already mentioned, this description is omitted in the Paperini and Pasquali editions: see Act I, sc. 7, note 4. Here again the parody loses its edge.



Beatrice's husband, Ottavio, "che impazzisce per il lotto" (Act I, sc. 12, I, 1041), is another of her victims. She indulges his mania for playing the lottery and misses no opportunity to tell him of her dreams, inviting a numerical interpretation according to the Cabbala and thus inducing him to keep playing:

RO. Ho fatto questa notte un bellissimo sogno, e son sicura che in esso vi è il terno.

OT. Per amor del cielo, raccontami questo sogno. . . .

RO. Io mi sognai ch'ero sopra un monte alto, alto, alto.

OT. Monte alto? Questo è il novanta.

RO. Benissimo, e mi pareva colassù giocare alla gatta cieca con varie femmine mie compagne.

OT. Che sono le figlie della lista del lotto.

RO. Indi cercando a tentone, come sapete che si fa, invece d'una ne presi tre.

OT. Ecco il terno. (Act I, sc. 12, I, 1042)

With Lelio, the penniless suitor of Beatrice and of whatever other woman who happens to cross his path (he ends up marrying Isabella, the unfaithful Florindo's girlfriend), Rosaura engages in a competition of resounding superlatives, mannered expressions and superfluous learning:

LE. È permesso ad un reverentissimo servo della signora Beatrice poter avanzare il suo ossequiosissimo passo?

RO. La mia padrona viene ad essere favoritissima delle grazie di un cavalier compitissimo.

LE. Vostra signoria è la cameriera degnissima della signora Beatrice prestantissima?

RO. Per servire vossignoria illustrissima. . . .

LE. La vostra esemplare modestia vi caratterizza sempre per una Penelope del nostro secolo.

RO. E la vostra saggezza vi dipinge per un Ulisse novello.

LE. Sarebbe eterogeneo fra di noi, ad esempio loro, il castissimo nodo?

RO. Io ciò non giungo a decidere: ma so bene che, in quanto a me, non potrei promettervi un erudito Telemaco.

(Act I, sc. 8, I, 1035, 1036)

LE. Oh me tre volte e quattro volte felice per un sì bello, inaspettato, invidiabile incontro!

RO. Oh me sei e settecento volte beata, per uno sì ameno, giocondo, e impensatissimo incontro!

LE. Stamane siete ilare come il sol nel meriggio.

RO. E voi mi sembrate saltellante, come la luna.

LE. Dove trovasti il Ticinese laureato?

RO. Fra le pareti di quella ceremoniaca stanza.

(Act III, sc. 5, note 1)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> This scene is missing from the Pasquali edition: see Act III, sc. 5, note 1. The "Ticinense laureato" is Florindo. The reference to Lelio "saltellante, come la luna" is probably to be linked to Rosaura's insistence on Lelio's madness: see e.g. Act I, sc. 9, I, 1037; Act II, sc. 1, note 1.

She is, as Lelio says, "molto erudita, molto faconda!" Her knowledge is not limited to jurisprudence. She drops into her conversation references to Guarini's *Pastor fido* (Act I, sc. 10, I, 1040), Plato, Seneca, Plautus' *Aulularia*, Trissino's *Sofonisba* (Act III, sc. 4, I, 1071). She speaks of the art of Raimondo Lullo and the cabbalistic science of "il Mirandolano" (Act I, sc. 12, I, 1043), and is not unfamiliar with medicine (Act II, sc. 7, I, 1055). She knows the history and specific terminology of various card and board games (Act II, sc. 2, I, 1049). She shows literary discernment and appears to have no difficulty composing in verse. The wide range of her knowledge allows her to curry favour with everybody using imitation and flattery, while at the same time caricaturing the unsuspecting victims. Yet though she is able to match the Doctor in legal expertise, Beatrice in appreciation of the latest fashions, Ottavio in familiarity with cabbalistic science, and Lelio in affectation, she can none the less attune herself to the simpler characters in her surroundings — like Momolo, the unpretentious Venetian youth with whom she converses in the Venetian dialect ("quel bel venezianotto amante della signora Diana," Act I, sc. 3, I, 1044), or even the two servants of the Doctor's household, Brighella and Arlecchino.<sup>16</sup> During a lengthy scene with the latter, she describes, in meticulous almost scientific detail, the preparation of a delicious plate of polenta:

Quando l'acqua comincerà a mormorare, io prenderò di quell'ingrediente, in polvere bellissima come l'oro, chiamata farina gialla; e a poco a poco anderò fondendola nella caldaia, nella quale tu con una sapientissima verga andrai facendo dei circoli e delle linee. Quando la materia sarà condensata, la leveremo dal fuoco, e tutti due di concerto, con un cucchiaino per uno, la faremo passare dalla caldaia ad un piatto. Vi caceremo poi sopra di mano in mano un'abbondante porzione di fresco, giallo e delicato butirro, poi altrettanto grasso, giallo e ben grattato formaggio: e poi? E poi Arlecchino e Rosaura, uno da una parte, l'altro dall'altra, con una forcina in mano. . . . (Act I, sc. 9, I, 1038)

This description sends the eternally famished Arlecchino into seventh heaven. Completely won over, he ends the scene chanting his enthusiastic dedication to Rosaura: "Sarò tutto vostro, de sotto, de sora, de drento, de fora, de notte, de zorno: co vago e co torno, d'inverno e d'istà, per strada e per cà; col caldo e col freddo; e quando te vedo, me cresce l'amor; bondì, mia caretta, te dono 'l mio cuor" (Act I, sc. 9, I, 1039). Near the end of the play, having waited all night for the polenta dream to materialize, he pointedly reminds Rosaura of her mouth-watering description, which he cannot get out of his mind: "No ti te arcordi più della polvere d'oro, dei circoli, delle linee, e de quei quattro bocconi in t'una forzinada?" (Act III, sc. 3, I, 1070).

Following with unrelenting singlemindedness her strategy, Rosaura manages to enlist the sympathies of all the characters (including the Doctor's

<sup>16</sup> Mario Baratto links Rosaura's ability to imitate both "le manie degli uomini e i lazzi delle maschere" to Goldoni's two main sources of inspiration: the World and the Theatre (170).

daughter Diana), and when Florindo arrives home from Pavia she already has everyone on her side. Thus Florindo gradually finds himself maneuvered into a situation which provides him with no alternative but to accept with good grace to marry her. The strategy that permits Rosaura to obtain her goal also assures her success as a dramatic character. The combination of flattery with parody, in her mimicking of the others, saves her from appearing as a tiresome know-it-all or an unappealing flatterer. Rosaura, the best version of the bluestocking heroine in Goldoni's comedies,<sup>17</sup> manages to get us to laugh never at her but always at the other characters. The comic relevance of her parodies dispels the old realistic and moralistic objections, as well as more recent but not very different criticisms. The generally negative assessment of the play can only be explained by the disregard on the part of the critics for the element of parody essential to Goldoni's re-interpretation of the role of the *servetta*.<sup>18</sup> The revised version of the text can account, at least to a certain extent, for this disregard. A careful reading of the play in the original version,<sup>19</sup> together with a study of the subsequent revisions, and of all Goldoni's relevant writings, should help bring into focus an interpretation of his comic theatre, not according to an over-simplified and artificial notion of the Reform, but in the perspective of a subtle and painstaking transfiguration of the *Commedia dell'Arte* frequently tempered by the interference of literary ambition.<sup>20</sup>

McGill University

---

<sup>17</sup> See my essay on "Le femmes savantes e la poetica della 'naturalizza'" in *Goldoni fra letteratura e teatro* 161-94.

<sup>18</sup> See e.g. Binni 749-50; and Nicastro 143-48. Rosaura's learning reminds Binni of the tiresome protagonist of Jacopo Nelli's *La dottoressa preziosa*. Nicastro, who makes a more careful analysis of *La donna di garbo*, remarks on the fact that "i personaggi sono fissati in un tratto caricaturale" (146) and on the "funzione parodica" of the language used by Lelio and Rosaura (147), but does not seem to be aware of the *systematic* parody implied in Rosaura's apparently flattering imitation of the other characters.

<sup>19</sup> The text of the Bettinelli edition has been adopted by Filippo Zampieri, who included a good part of the first act of the play in his selection of Goldoni's works. Zampieri rightly remarks: "Nelle successive edizioni (Paperini, 1753, e specialmente Pasquali, 1767) il testo fu dall'autore sottoposto non a un'organica rielaborazione, ma a frequenti tagli, dettati in minima parte da un'esigenza estetica di snellire il dialogo, e in massima parte dall'intento di attenuare la spregiudicatezza morale di Rosaura e rendere più accettabile quel suo titolo di "donna di garbo" che aveva "excité beaucoup de critiques" (238).

<sup>20</sup> See my *Goldoni fra letteratura e teatro*, especially 24-71. The need for a detailed study on the relationship between the *Commedia dell'Arte* and Goldoni's theatre was pointed out by Bonfanti (92-93) almost a century ago. The question is still open. Recently Fido discussed the interest of such a study stressing its inherent difficulty: the lack, for the *Commedia dell'Arte*, of documents presenting a textual elaboration comparable to that of Goldoni's comedies ("la mancanza di documenti sulla *Commedia dell'arte* che abbiano la stessa consistenza testuale delle sue commedie, sì da rendere un paragone veramente possibile" 149). Yet the analysis of the variant readings of Goldoni's comedies and the study of his prefaces, constantly remind us of the question raised by Bonfanti; they also provide internal textual documentation which might prove very useful.



## Works Cited

- Apollonio, Mario. *Storia del teatro italiano*. 2 vols. Firenze: Sansoni, 1981.
- Baratto, Mario. *Tre saggi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*. Venezia: Neri Pozza, 1964; 2nd ed. 1971.
- Binni, Walter. "Carlo Goldoni." In *Storia della letteratura italiana*. Ed. Emilio Cecchi and Natalino Sapegno. Vol. 6. Milano: Garzanti, 1968. 705-94.
- Bonfanti, Rosario. "*La donna di garbo*" di Carlo Goldoni. Noto: Zammit, 1899.
- Ferrante, Luigi. *I comici goldoniani: 1721-1960*. Bologna: Cappelli, 1961.
- Fido, Franco. "Goldoni e il linguaggio teatrale del Settecento." In *Il paradiso dei buoni compagni: capitoli di storia letteraria veneta*. Padova: Antenore, 1988. 149-94.
- Geron, Gastone. *Goldoni libertino*. Milano: Mursia, 1979.
- Goldoni, Carlo. *Tutte le opere*. Ed. Giuseppe Ortolani. 14 vols. Milano: Mondadori, 1935-56.
- \_\_\_\_\_. *Opere. Con un'appendice del teatro comico nel Settecento*. Ed. Filippo Zampieri. Milano: Ricciardi, 1954.
- Marchini Capasso, Olga. *Goldoni e la Commedia dell'Arte*. Bologna: Bolis, 1907; 2nd ed. Napoli: Perrella, 1912.
- Musumarra, Carmelo. "Le varianti della *Donna di garbo*." In *Studi goldoniani*. Ed. Vittore Branca and Nicola Mangini. 2 vols. Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960. I, 817-29.
- Nicastro, Guido. "Dalla Commedia dell'Arte alla commedia di 'carattere': l'itinerario di Carlo Goldoni dall'Uomo di mondo all'Uomo Prudente." *Studi goldoniani* 6 (1982): 143-48.
- Ortiz, Maria. "Rassegna goldoniana (1707-1907)." *Giornale storico della letteratura italiana* 52 (1908): 146-202.
- Padoan, Giorgio. "L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità." *Lettere italiane* 35 (1983): 29-60.
- Parfaict, Claude and François. *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Paris: Chez Lambert, 1756; second ed. 1767-70; rpt. of second ed., Geneva: Slatkine, 1967.
- Spaziani, Marcello, ed. *Il "Théâtre Italien" di Gherardi, otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- Stewart, Pamela D. *Rhetoric and mimicry in "Decameron" e nella commedia del Cinquecento*. Firenze: Olschki, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Disguise and the Masks: From the *commedia erudita* to the *Commedia dell'arte*." In *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Ed. Domenico Pietropaolo. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 199-207.
- \_\_\_\_\_. *Goldoni fra letteratura e teatro*. Firenze: Olschki, 1989.

## Futurism and Feminism

### 1. The Futurists and the Question of Sexual Difference

Among the various European avant-garde movements of the first half of the twentieth century, Italian futurism appears as the one most deeply marked by a misogynist world view.<sup>1</sup> "Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore, e il disprezzo della donna," reads the 1909 founding manifesto of futurism written by Marinetti with his friends Carlo Carrà, Umberto Boccioni, and Luigi Russolo (*Teoria e invenzione futurista* 11). Not only is "contempt for woman" explicitly called for by the founding fathers of futurism; feminism itself is singled out as a particularly important target in the movement's oppositional project: "Noi vogliamo combattere contro . . . il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria" (11). But what did Marinetti and company really mean by "feminism" and "contempt of woman," and is it really as bad as it seems?

The answer is, both yes and no. As in almost every aspect of its aesthetic and ideology, the futurist vision of "the woman question" as well as the sporadic participation of women in this essentially male-dominated movement are characterized by paradox and contradiction. Shortly after the appearance of the first manifesto, Marinetti clarified in a text entitled "D'Annunzio futuriste et le mépris de la femme" that his contempt was aimed specifically at "woman" as a cultural icon of decadence in the context of fin-de-siècle Europe, particularly in the work of Gabriele D'Annunzio (where the image of the femme fatale or some variation of it is almost invariably present) and his many imitators.<sup>2</sup> Marinetti's iconoclasm, in other words, was aimed at the late-romantic and decadent clichés of woman as on the one hand femme fatale, vampire, adulteress — the eternal object of man's desire and the agent of his damnation — and on the other hand woman as muse, Beatrice, *angelo del cielo* or *del focolare*, virgin-martyr, sacrificial victim, and so on.<sup>3</sup> In the preface to one of his most famous works, *Mafarka il futurista* (1910), Marinetti further expands on this point:

---

<sup>1</sup> An early version of this article was delivered as a paper at the University of Southern California symposium on Italian Futurism in December 1987. I wish to thank Roberto Fedi for his help in gathering the primary material for this article.

<sup>2</sup> Cited in Salaris 23. The article is signed simply "Poesia," but it is certainly by Marinetti himself.

<sup>3</sup> For an impressive repertoire of this type of female images in fin-de-siècle European culture, see Dijkstra's *Idols of Perversity*.

Quando io dissi loro: "*Disprezzate la donna!*" tutti mi lanciarono improprii triviali, come altrettanti tenitori di postriboli, inviperiti da una retata poliziesca! Eppure io non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce. Io voglio combattere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte a bere i crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte, color di naufragio. . . . Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello! (Teoria e invenzione futurista 253-54)

The polemic reference to the brothel as the place where the brutal reality of the relation between the sexes is most clearly visible is meant as an attack against both the hypocrisy of traditional moral values and the amoral but equally mystifying representation of sexual desire found in writers like D'Annunzio. The brothel will indeed become one of the favorite *topoi* of the futurist imagination, a symbol of modernity itself as a condition of existence finally stripped of all sentimental superstructures. The futurist polemic against the late-romantic and decadent mythologization of sexual desire on the one hand, and the unmasking of moral conventions which allow for the regimentation of sexuality in social relations on the other hand, potentially possess positive implications for the liberation of early twentieth-century woman from the prisonhouse of patriarchal discourse. As Marinetti's reference to the brothel indicates, however, the futurist notion of sexual liberation appears to have little or nothing to do with the liberation of woman. Rather than a liberation of woman, the futurist vision at this juncture invokes a reduction of woman to sexual object and instrument of procreation. To be sure, this is exactly what Marinetti means by "il valore animale della donna." Although she is still essential to the reproduction of the species and therefore very much an agent in the construction of the future, for Marinetti and the futurists woman embodies the antithesis of everything they value. Woman is passive, parasitical, peaceful, pacifist and therefore past-oriented rather than future-oriented. Conditioned by her endless desire to love and to be loved, woman is a slave to sentiments and sentimentalism, a prisoner of those very same static and suffocating social institutions which the futurists abhor most, namely marriage and the family. Woman represents, in other words, the negative "other" of futurist man, an "other" that must be repressed and exorcised if futurist man is to develop his revolutionary potential.

Thus, even though Marinetti's polemic is addressed ostensibly to "love" (*contro l'amore*), it is woman in fact that constitutes its actual object of negation. By rejecting love as a form of attachment to a particular woman and redefining it as a casual sexual encounter, futurist man in effect dreams of freeing himself of woman altogether. In the most radical expressions of the futurist utopia, this dream eventually extends as far as the elimination of even the most apparently undeniable "use value" of woman, her role in human reproduction. For woman is for the futurists the living reminder of man's biological destiny, and of his subjection not only to decay and death, but also to the evolutionary



and genetic laws of an eminently conservative force: nature itself. As long as man can reproduce himself only through woman, as long as he cannot create himself the way he can create a machine, he remains a captive of the past — and nature is the most *passatista* of all of futurism's enemies. The equation of woman with sexual object, and the devaluation of the sexual act itself to the level of — to quote Marinetti once again — “contatti femminili rapidi e disinvolti” (*Teoria e invenzione futurista* 301), points in the direction of a male humanity entirely free not only of the conservative influence of woman and the tyranny of love, marriage, and the family, but also of sexual reproduction itself.

It is therefore not surprising that the ultimate futurist sexual fantasy is that of making love not with a woman but with a machine. “Non avete mai osservato,” writes Marinetti in a 1910 manifesto entitled “L'uomo moltiplicato e il regno della macchina,” “un macchinista quando lava amorevolmente il gran corpo possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata” (*Teoria e invenzione futurista* 298). From the union of man and machine a new type of superior being, “mechanical” rather than human, will be born: “Aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica . . . e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono le ali” (299). The apotheosis of this fantasy of love in the age of mechanical reproduction is Marinetti's novel *Mafarka il futurista*, whose hero, Mafarka, gives birth to a wondrous *figlio meccanico*, a mechanical child created without woman. Mafarka's pregnancy is the allegory of an evolutionary utopia, and Mafarka himself the embodiment of a new type of male who will be entirely self-determined, self-made, and finally free of all the female traits which still plague the human race in the era of pre-futurist modernity.<sup>4</sup>

If Nietzschean echoes may be detected here and elsewhere in Marinetti's early writings, it is because Marinetti was indeed, like D'Annunzio, one of the many European readers of Nietzsche who elaborated their own peculiar versions of the will to power and the mystique of the superman. Misogyny is of course a strong component of Nietzsche's work. For Zarathustra, for example, woman “knows only love” (83) and is therefore “a slave and a tyrant” who must be controlled by the man warrior with a whip (93). Although woman senses man's power she “does not comprehend it,” Zarathustra says (92). For Zarathustra as for the futurist Marinetti, man should be trained for war, while woman should serve for the recreation of the warrior: her only other purpose in life (and the answer to her riddle) is the reproduction of the species.

This kind of misogyny is not, to be sure, a particularly original aspect of

---

<sup>4</sup> Among the many examples of this kind of utopian male mystique among the futurists, three literary works by Fillia published between 1925 and 1927 stand out: they are entitled significantly *Lussuria radioelettrica*, *La morte della donna* and *L'uomo senza sesso*.

either Nietzsche's thought or the futurist vision. Europe at the end of the century and in the first two decades of the twentieth century saw the proliferation and immense success of biological, anthropological and medical disquisitions on woman's natural inferiority to man. Darwin argued in *The Descent of Man* (1871) that woman's powers of intuition, imitation and rapid perception are faculties characteristic of a past and lower state of civilization. In a greatly influential work entitled "On the Physiological Debility of Women," which went through several editions in many languages between 1898 and 1908, the German pathologist Paul Möbius argued that woman is a naturally feeble-minded being who "just like the animals, since time immemorial, has done nothing but ceaselessly repeat herself" (8). But by far the most successful misogynist work of the early part of the twentieth century was Otto Weininger's *Sex and Character*, published in 1903. Weininger argued among other things that women really interested in intellectual matters are sexually intermediate forms and that "while man possesses sexual organs, her sexual organs possess woman" (92).<sup>5</sup> Much more explicitly than the futurists would ever dare to do despite some occasional *boutades* by Marinetti and the scandal of some openly homosexual *prises de position* among futurist artists, Weininger declared that heterosexuality is a regressive, inferior form of sexuality in comparison to homosexuality, and that in order to avoid the dangers of effeminacy man must ultimately free himself not only from woman but from sexuality itself.

There is, however, another and altogether different aspect of the question of futurism's *disprezzo della donna* and anti-feminist polemic in the early phase of the movement. The very encyclopedic nature of the movement, its program of radical reforms at all levels of the social text, and its ambition to dictate a new code of behavior, involved a new way of interpreting interpersonal relations and of dealing with the private in conjunction with the public and the political. Futurism from its inception had the merit of raising issues regarding the representation and regimentation of sexuality, the political roots and ramifications of sexual behavior, and the ideological overdetermination of gender divisions and gender roles in contemporary society. The slogan which is today taken by many to represent the quintessence of contemporary feminist thought — "the personal is political" — was already implicit in the ideology of futurism. This challenging and even in some ways revolutionary aspect of futurism — particularly if we consider the first phase of the movement — should not be underestimated, even though the playful, even juvenile way in which the futurists expressed themselves makes their ideas on sexual politics appear worthy only of scant attention.

Unlike other European countries, Italy had almost no tradition of women's rights movements at the beginning of the twentieth century. Despite the

---

<sup>5</sup> Cfr. Dijkstra's discussion of this and other misogynist texts in *Idols of Perversity* (160-73 and 218-21).

occasional emergence of small catholic and socialist women's groups in the first decade of the century, no feminist movement per se developed in Italy. A Consiglio Nazionale delle Donne Italiane including both catholic and socialist women's groups was formed in 1903 but was unable to reach either an agreement on fundamental issues regarding the legal protection of women or to rally any kind of substantial support for women's suffrage. In fact, the first (and last) national congress of the Consiglio held in 1908 failed to place the question of the right to vote at the top of its agenda, quibbling instead over the issue of religious education in the schools, which the catholics favored and the socialists opposed, and which led to the dissolution of the movement.

The situation was not very different in the arena of art and literature. With the exception of a single feminist masterpiece and world-wide bestseller — Sibilla Aleramo's 1906 autobiographical novel *Una donna* — literature by women was as filled with the same traditional D'Annunzian clichés and late-romantic stereotypes about women's roles and as imbued with the traditional ideology of patriarchal conservatism as the literature that Marinetti and the futurists attacked in their manifestos. Examples of this kind of literature are to be found in the works of Annie Vivanti, Neera, and Amalia Guglielminetti, all three extremely prolific and successful writers active from the turn of the century to the 1930s. Literature by women was indeed often also literature *for* women, if indeed it can be called "literature" at all, for it belonged mostly to that popular mode of paraliterature known as *letteratura rosa*.

When looked at in light of the regressive political and cultural situation of women in Italy at the dawn of futurism, and the early failures of the feminist movement, Marinetti's *anti-femminismo* acquires unexpectedly feminist overtones. The key text in this regard is the 1910 manifesto entitled "Contro l'amore e il parlamentarismo" (*Teoria e invenzione futurista* 292-97). Here Marinetti, with the radical irreverence typical of the first phase of futurism, vilifies woman but at the same time paradoxically defends the women's movement and the call to extend suffrage to women in order to launch an attack against the basic structures of Italian society and its parliamentary democracy under premier Giovanni Giolitti's notoriously opportunistic and corrupt leadership.

Marinetti's argument is as follows. Given the inferiority of women, their intellectual mediocrity and incapacity for leadership, their entrance into the parliament should be welcome, since it would doubtless accelerate the process of degeneration already well under way in so-called democratic institutions, eventually leading to the destruction of the parliamentary system itself:

Noi difendiamo col massimo fervore il diritto delle suffragette, pur compiangendo il loro entusiasmo infantile pel misero e ridicolo diritto di voto. Infatti siamo convinti che esse se ne impadroniranno con fervore e ci aiuteranno così, involontariamente, a distruggere quella grande minchioneria, fatta di corruzione e di banalità, a cui è ormai ridotto il



parlamentarismo. . . . Quasi tutti i parlamenti d'Europa non sono che dei pollai rumorosi, greppie o fogne. . . . Affrettiamoci dunque ad accordare alle donne il diritto di voto. . . . Noi che disprezziamo profondamente i mestieranti della politica, siamo felici di abbandonare il parlamentarismo agli artigli astiosi delle donne; poiché alle donne, appunto, è riservato il nobile compito di ucciderlo definitivamente. (295)

According to Marinetti, democracy in Italy has by 1910 become a travesty, a display of pure demagoguery, and it is in this spirit that he welcomes its potential ruin at the hands of women. It should be remembered that when in 1913 Giolitti extended the right to vote for the first time to male citizens who did not know how to read and write (but not to women), he did so not in the interest of greater democratization but only for opportunistic reasons related to his political relations to the Vatican. Since the majority of the new voters belonged to the catholic peasant masses, who traditionally opposed women's rights, women were left out of the Italian political scene and were to remain so until after World War II.

Despite their misogyny, Marinetti's statements point to a fundamental contradiction in the suffragist movement — what there was of it — which also accounts to a large extent for its weakness: namely, its naive belief that gaining the right to vote and to be represented in parliament could lead to substantial improvements in the status of women without the need to pursue more radical changes in the structure of Italian patriarchy and its repressive institutions. Marinetti's argument regarding the equality of women is in this sense ironically realistic, and although it still makes use of the Darwinian evolutionary rhetoric then prevalent in the discourse on sexual difference, it implicitly rejects — like most of today's feminist thought — the notion of gender division based on biological essentialism. The so-called inferiority of woman, Marinetti points out, is a historical phenomenon, the product of centuries of woman's marginalization:

Quanto alla pretesa inferiorità della donna, noi pensiamo che se il corpo e lo spirito di questa avessero subito, attraverso una lunga serie di generazioni, una educazione identica a quella ricevuta dallo spirito e dal corpo dell'uomo, sarebbe forse possibile parlare di uguaglianza fra i due sessi. È ben certo nondimeno, che nella sua condizione attuale di schiavitù, intellettuale ed erotica, la donna, trovandosi in uno stato d'inferiorità assoluta dal punto di vista del carattere e dell'intelligenza, non può essere che un mediocre strumento legislativo. (293)

Marinetti's paradoxical support for the suffragist movement, however, was also dictated by his idiosyncratic notion of a possible future liberation of woman from those very institutions that enslave her and have contributed historically to make her inferior. To the widespread objections raised against women's entrance onto the political scene, and against their assuming roles traditionally held by men on the grounds that this emancipation would undermine the foundations of

marriage, family, and motherhood, Marinetti replies that the destruction of these institutions is indeed the most desirable result of the feminist movement:

Confesserete, per esempio, che la vittoria del femminismo e specialmente l'influenza delle donne sulla politica finiranno di distruggere il principio della famiglia. . . . Permettetemi di sorridere con un po' di scetticismo e di dirvi che se la famiglia, soffocatoio delle energie vitali, scomparirà, cercheremo di farne a meno. È indiscutibile che se la donna sogna oggidi di conquistare dei diritti politici, è perché, senza saperlo, essa è intimamente convinta di essere, come madre, come sposa e come amante, in un cerchio ristretto. (297)

Marinetti, to be sure, is not advocating so much the liberation of woman from the confinement of her traditional roles as mother, wife, and lover, but rather — in the utopian visionary ending of his 1910 manifesto — the liberation of humanity at large from the slavery of human sexuality and sexual difference as they have been socially and culturally constructed thus far:

Noi futuristi . . . ci siamo sentiti staccati dalla donna, divenuta a un tratto troppo terrestre, o, per dir meglio, divenuta il simbolo della terra che si deve abbandonare. Abbiamo financo sognato di poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutti di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta. (297)

## 2. Futurist Women

The only female voice to emerge in an agonistic dialogue with the male leaders of the futurist movement before World War I is not that of an Italian but of a French woman, Valentine de Saint-Point. A poet, novelist, essayist, dancer, performance artist, and an extremely elegant and seductive woman, Valentine was briefly attracted to futurism between 1912 and 1914, when she circulated two remarkable and much publicized manifestos entitled "Manifesto della donna futurista" and "Manifesto futurista della lussuria."<sup>6</sup> Anticipating an argument which was later to gain wide currency in contemporary feminist theory, Valentine argues against biological essentialism, claiming that to divide humanity along gender lines on the basis of sexual difference is absurd inasmuch as it is neither an absolute nor a valid basis for differentiating among human beings. Not only do men and women alike partake of the masculine and the feminine in varying degrees across a spectrum of sexual roles and attitudes but, according to Valentine, the feminine and the masculine themselves are relative categories, culturally and historically variable and subject to change, rather than a fixed binary opposition. For Valentine (as for, much later, Julia Kristeva), it is

---

<sup>6</sup> Published also in French, German, and Russian, Valentine's manifestos were included in the 1914 volume *I manifesti del futurismo* (Firenze: Lacerba), and then in Marinetti's 1919 *Manifesti del futurismo*, vol. II (Milano: Istituto Editoriale Italiano). They are reprinted in Salaris's anthology, from which all my citations are taken.

not the biological sex of a person, but the subject position he or she takes within a given cultural and social context that defines his or her identity and transgressive potential (Kristeva, "Women's time" 33-34). If women at present happen to be trapped by the traditional patriarchal roles and values denounced by Marinetti, it is not because these roles belong to them naturally or by instinct, Valentine argues in the "Manifesto della donna futurista," for women can also be virile warriors: "guerriere che combattono più ferocemente dei maschi" (Salaris 33). Valentine, however, sees the potential role of futurist women as that of undermining the present social order precisely from within the key institutions of patriarchy. Within the family, woman should become the sole ruler of her children, and only as long as the children need her protection. She should, furthermore, abandon those qualities of passivity and patience which have traditionally been assigned to her as the *angelo del focolare*. The role of wife should be abolished altogether, freeing woman from her subjection to man. What distinguishes Valentine's position most sharply from that of Marinetti, however, is her reevaluation of eros and sexual desire (which she calls *lussuria*). Eros is indeed, in Valentine's rather Reichian view, the most potentially transgressive force in human existence, and both men and women must become conscious of its value by freeing themselves from all forms of sentimental mystification or moralistic repression.

As is the case with Julia Kristeva's notorious skepticism vis-à-vis women's rights movements, Valentine is a feminist who does not believe in feminism as a political movement. Valentine is in fact entirely opposed to the women's movement because — contrary to Marinetti — she believes that granting women political rights would not have any of the beneficial destructive effects foreseen by Marinetti for either parliamentary democracies or for the socio-political definition of gender identity. On the contrary, according to Valentine women's suffrage would produce an excess of order, obscuring the question of gender identity, taming woman's revolutionary potential and channeling her energies in self-defeating directions: "Il Femminismo è un errore politico. . . . Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accordare loro questi diritti non produrrebbe nessuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine" (Salaris 34).

Notwithstanding their modernity, all these ideas are couched in an extravagantly hyperbolic and violent rhetoric which takes to an extreme the futurist glorification of physical courage, virility, violence, energy, and war: the difference between Valentine and Marinetti is that the futurist hero(ine) is neither a man nor a woman but an altogether new being who defies our understanding of what is a man and what is a woman. Contrary to her compatriot Monique Wittig (in whose 1969 utopian novel *Les Guérillères* one can see substantial affinities not only with Valentine's ideas on women but also with certain futurist narrative strategies), Valentine's is not a militant exaltation of the supremacy of women. Valentine's notion of a superhuman being echoes rather the classical topos of the



androgyny which Virginia Woolf's 1929 *A Room of One's Own* helped to make one of the central concepts of the contemporary feminist debate on sexual difference. Like Virginia Woolf, Valentine de Saint-Point was interested in a new kind of superior subject with an emotional and intellectual range including both male and female elements. And like Virginia Woolf, Valentine's aristocratic deconstruction of sexual identity — despite its authentically feminist implications — prevented her from taking up a progressive political position in the feminist struggles of her day. "L'umanità è mediocre," she wrote in the "Manifesto della donna futurista." "La maggioranza delle donne non è superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Esse sono uguali. Tutte e due meritano lo stesso disprezzo" (Salaris 31).

With the increasing politicization of the futurist movement in the war years, and the shortlived attempt by Marinetti to gain political consensus with a program calling for a "futurist democracy" which was supposed to dismantle all repressive institutions in Italian society, the futurist vision of woman changes considerably, and women themselves take a more active role in the movement at various levels. Among the plans for radical reform which were part of Marinetti's rather utopian platform (he ran for elections in 1919 as a Fascist candidate, along with Benito Mussolini and Arturo Toscanini) were projects with revolutionary feminist implications in very concrete political terms. Defining marriage as a "prison" for woman, and women's lack of legal and property rights "barbaric," Marinetti advocated divorce, free love, and child-care institutions run by the state. Not surprisingly, Marinetti was not elected, nor, for that matter, were Mussolini and Toscanini. The defeat led to a break in the uneasy political alliance between futurism and fascism, at least for the time being. In this second phase of futurism, Marinetti looked with interest at D'Annunzio's occupation of Fiume and at the strange melange of carnival and socio-esthetic utopia that briefly emerged there, as well as at the ideas of Malatesta and the anarchists.<sup>7</sup>

It is in this second phase of the futurist movement, during the turbulent years of the war and the postwar period, and prior to the return to order in the 1920s and 1930s (when attempts were made to "popularize" futurism by making it a key cultural component of the fascist regime), that the first women's voices emerge around *L'Italia futurista*, *Roma futurista* and a few other small magazines. The participation of women in what had previously been an exclusively male intellectual phenomenon was due in part to the war itself, an event that did more in terms of bringing women out to take traditional men's

---

<sup>7</sup> Despite the anti-socialist declarations of the futurists, Gramsci wrote in *L'ordine nuovo* on January 5, 1921: "[I futuristi] hanno distrutto, distrutto, distrutto . . . hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuta questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente *marxista*, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione."

roles in the workplace, the family, and society at large than any other event in the history of Italy. A text signed by a woman called Futurluce published in *Roma futurista* in 1919 provides us with an insight into the impact of the war on the futurist attitude toward women's emancipation: "La guerra attuale," writes Futurluce, "centuplicazione di forze; riconoscimento di nuove energie . . . ribellione a tutti i sistemi vecchi . . . è stata la principale forza motrice del progresso femminile. Il sesso debole ha saputo essere forte. E dalle case, dove regnavano le donne-bambole, sono balzate fuori . . . le donne operaie, donne tramviere, donne-carrettiere, donne spazzine, donne-infermiere, donne-contadine, donne-ferrovriere, donne-impiegate" (Salaris 139). A desire to experiment with poetic form along futurist lines and at the same time to give a distinctly feminine/feminist imprint to their poetic production appears in the texts of several women writers of the immediate postwar period. A case in point is the following 1919 poem by Mina Della Pergola (the author of several "Sintesi teatrali" published by *Italia Futurista*<sup>8</sup>), with its almost Derridean play of the signifier and dissemination of the letter F:

#### IL TRIONFO DELL'F

parole in libertà

Incubo di questa notte afosissima con tanti f  
 f f F F f F  
 peso di tutti gli f di questa AFA sulla gola ffffffff  
 Sofffffoocamento  
 Balzar dal letto agilmente  
 nonostante gli ffff  
 Ma è il trionfo dell'F  
 Fumare  
 FUMO = grigio inconsistente + armonia soffice proffumo  
 vizioso ora notturna  
 Auufffff = Trionfo trionffo F  
 + incubo insonnia  
 Impazzire improvvisamente  
 Sostituire a tutte le lettere dell'alfabeto l'F f f f Fffff  
 Vestirei il mio corpo di F  
 e andrei all'inFiniiiiito girare girare ore notturne delizia  
 Notte Ffflorentina + fanali  
 + Fanali = Frescoesterno  
 Esiste ancora il FRESCOESTERNO  
 e lucciole lucciole lucciole nelle tenebre ffffinalmente senza F  
 Ferire la mia Fissazione  
 Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo  
 (comincia la pazzia?)

<sup>8</sup> The poem appeared in *Dinamo* 1, 2, Roma, March 1919. It is reprinted in Salaris 157.

Impossibile Fffioritura  
nell'Io

Although Marinetti and the futurists began anthologizing women writers and sponsoring women artists after the war, however, women remained a very small minority in the ever-growing ranks of the futurist movement. To give an idea of the diversity and range of these futurist women's voices, I shall briefly discuss three representative cases, those of Maria Ginanni, Rosa Rosà, and Enif Robert.<sup>9</sup>

Maria Ginanni, the wife of the futurist painter and writer Ginna, was a well-known poet and a prominent figure in the futurist circle which developed around *Italia Futurista*. Her poetry of introspection and lyric sensations often plays with the short-circuiting of logical syntax and the allegorization of emotion into abstract, oneiric or geometrical images, but displays none of the more daring innovations of the *paroliberisti* in terms of grammar, punctuation, and the visual play with typographical elements. Ginanni's words, it may be said, do not enjoy the freedom of the words of the male futurists; they are not, or not yet, "parole in libertà." What is striking in her poetry and poetic prose, however, is the pervasive presence of sexual themes and images centered, as in the following passage, on the totemic veneration of the phallus, the quintessential male signifier of desire:

Ricordo che un enorme tronco nero gettato a traverso e dentro di me è stato il mio idolo per intere settimane. Mi avvicinavo a lui tremando, lo toccavo appena e la punta fragile delle mie dita accanto a quella rozzezza enorme creava la musica più strana per i miei orecchi incantati. Non ardivo di avvicinarmi di più temendo che qualcosa di improvvisamente gigantesco mi atterrasse se avessi osato.

(*Montagne trasparenti* 99-100)

However we may want to interpret this passage, whether as an image of female submission to the phallic rule in Lacanian terms, or on the contrary as a fantasy of the theft of the phallus, its imagery represents without doubt in and of itself a transgression of the traditional bourgeois conventions of literature by and about women in Italy.<sup>10</sup>

The only futurist woman writer who decidedly opposed Marinetti's misogynist views and took a feminist position in both her critical and creative writing was Rosa Rosà.<sup>11</sup> In a series of articles published in *L'Italia futurista* in

<sup>9</sup> For a useful if scant anthology of other futurist women's voices, spanning the years 1909-1944, see Salaris.

<sup>10</sup> Nozzoli 50-51 interprets this and other images in Ginanni's work as the expression of a maniacal pansexualism which ends up placing woman once again in the position of passive sexual object, and has therefore nothing either feminist or transgressive about it, serving rather to reinforce the (futurist) mythology of virility and sexuality as violence.

<sup>11</sup> For a short biography and a bibliography of Rosa Rosà (pseudonym of Edyth von Haynau-



1917, she pointed to the positive changes in the roles of women brought about by the war, and argued that these changes would inevitably lead to the formation of a new sense of identity for women. "Se anche dopo la guerra [le donne] dovranno ricedere agli uomini molte delle possibilità che ora amministrano come un capitale in prestito," she wrote in an article entitled "Le donne del posdomani," "il campo ristretto loro si è in tutti modi allargato e non diventerà mai più unilaterale come prima" (*Una donna con tre anime* 113). And in another article, "Le donne cambiano finalmente," she launches her challenge:

Bene. La donna-oggetto . . . La donna illogica, inconsistente, irresponsabile. La donna stupidità — la donna bambola, con contorno di vizio e salsa di amorosità. Consecutiva constatazione della sua inferiorità spregevole. Oppure: la donna — indipendente, affrancata, brutta, intelligente, acre, sgradevole perché non desidera di piacere. Consecutiva accusa di ermafroditismo, perversione di istinti, incapacità sentimentali, egoismo ecc. ecc. Insomma: chi mi può dire come bisogna essere? Ma intanto, aspettando una risposta, le donne avvertono gli uomini che . . . esse stanno per conquistare la coscienza di un libero Io . . . che non si dà a nessuno e a nulla.

(*Una donna con tre anime* 120)

Concerning the crucial issue of woman's role as mother, Rosà states polemically (in the second installment of her article "Le donne del posdomani") that "i temperamenti materni, epicentricamente incatenati all'utilità della famiglia, altruisticamente esistenti più per gli altri che per se stessi, non arrivano a quelle forme libere di *Io* cosciente e autonomo, e indipendentemente intelligibile, che unicamente sanno penetrare il mondo, capendolo perfettamente" (*Una donna con tre anime* 123). This polemic however, does not entail a total rejection of motherhood, but is intended rather to fashion the notion of a new way of being a mother which will not be repressive for either the woman or the child: "Certamente stanno per sparire quelle figure materne invecchiate sfinite e logorate a forza di aver vissuto per gli altri. . . . Abbiamo bisogno di madri che magari saranno meno materne ma che ci capiranno di più" (124).

In her two short novels, *Non c'è che te!* and *Una donna con tre anime*, Rosà portrays female characters trapped in the coercive structures of patriarchal society, marriage, and the family. Although the narrative devices used to construct the plots are not particularly original, and involve the traditional themes of adultery, unfaithfulness and betrayal within the usual bourgeois triangulations of desire, Rosà gives them altogether different connotations, making them into the narrative vehicles through which her women seek their liberation rather than the marks of their guilty infraction of social rules. "Mi sentivo spostata nella vita," says Edvige, the protagonist of *Non c'è che te!*, after finally deciding to leave her husband, "come un pesce fuor d'acqua: non ero identica al mio proprio destino.

— Ed è questa una sensazione terribile. Ma la colpa non è mia: la colpa è delle circostanze del mio matrimonio. . . . Vi è un'incompatibilità insuperabile fra i due concetti 'donna di oggi' e 'donna che ha marito'" (*Non c'è che te!* 69). *Non c'è che te!* is a stark, bitter indictment of marriage and the family as stifling bourgeois institutions which can no longer meet the needs and demands of "modern woman" progressively emerging in postwar Italy. However, this short novel finally offers no perspective for change beyond the rather banal one disclosed by Edvige's decision to pursue a career as a film actress. The relatively new world of the cinema (as opposed to the theater), with its technical apparatus and its decomposition of time, space, and the human figure, was very appealing to the futurists, who saw in it a quintessentially futurist art of speed, rhythm, and simultaneity.<sup>12</sup> To be sure, the reference to the cinema at the end of *Non c'è che te!* is intended to function as an icon of the liberating potential of future-oriented modernity, but its effectiveness is finally undermined by the persistence of the old cliché of the actress as the prototype of the "liberated" (i.e., "loose") woman.

Only with the 1918 utopian short novel entitled *Una donna con tre anime* does Rosà achieve a measure of almost visionary originality. Her futuristic book is an attempt to imagine how "another woman" could come into being. The short novel tells of the metamorphosis of a young woman by the very banal and unfuturist name of Giorgina Rossi into a woman of the future through a sexual and intellectual liberation in which we can easily detect a radical feminist revision of Marinetti's ideas. But Rosà's style has none of the exuberant flamboyance of Marinetti's. Her handling of the theme of metamorphosis suggests rather a combination of Kafka (*Die Verwandlung* was published in 1916, and Rosà, who was Austrian by birth, probably read it in the original) and Pirandello: Kafka for the stark, flatly realistic (and therefore increasingly hallucinatory) rendering of her protagonist's extraordinary transformation in the context of the dingy, oppressive and absolutely mediocre environment in which she lives; Pirandello for the sudden, almost epiphanic nature of the metamorphosis which functions both to reveal the falsity and inconsistency of the "normal," successfully socialized self, and to mark a moment of *sdoppiamento* (of *vedersi vivere*) disclosing the possibility of different configurations of the self. Contrary to both Kafka and Pirandello, however, Rosà uses the theme of the metamorphosis of the self as a symbolic vehicle to point to the possibility of a genuine (if utopian) liberation to come, rather than to allegorize alienation as the inescapable predicament of modernity.

Giorgina Rossi is the unattractive, unassuming, dull and submissive wife of a traveling salesman, a petty-bourgeois housewife whose chief concerns are the

<sup>12</sup> See the manifesto entitled "La cinematografia futurista," signed by Marinetti with Bruno Corra, E. Settimelli, Amaldo Ginna, G. Balla and Remo Chiti published on Sept. 11, 1916 in *Italia futurista* (*Teoria e invenzione futurista* 138-44).

prices of vegetables and knitting. The first stage of her metamorphosis occurs on the staircase landing in front of her apartment as she is about to reenter it after doing the grocery shopping. A poor student who lives across the way witnesses the event:

Allora, nell'atmosfera grigia, misera, di quel pianerottolo male illuminato dalla luce povera di un lucernario pieno di ragnatele, si diffuse la sensazione dello *sbloccare imminente* di un avvenimento inaspettato. Durante i pochi istanti in cui lo studente tranquillamente metteva la chiave nella serratura e si disponeva ad aprire la porta, Giorgina Rossi, con le mani tremanti e il cervello preso da una specie di tumultuosa vertigine, divenne ad un tratto cosciente di una serie di mutamenti radicali svolgentesi nei suoi nervi con rapidità folgorante . . . una crescita vertiginosa di tutte le sue sensibilità femminili, un'esplosione improvvisa di un caldo fascino sensuale. . . . Il giovane Alberto Boni, come sfiorato da una forza ipnotica, esitava nei movimenti della mano che stava per girare la chiave nella serratura. . . . Giorgina Rossi *aveva mutato tipo*. I suoi lineamenti erano quelli di prima, però la sua faccia era un'altra. (45-46)

From this first sign of her mutation into a being full of vitality and sensuality, Giorgina goes on to become a kind of female *flâneur*: she leaves the dingy house which is her habitual shelter (except for the daily routine of shopping or going to the dress-maker) and she starts wandering through the city, seeing it with new eyes. The city now appears to her as a tangle of restless energy and desire — the energy and desire of modernity itself — to which she had previously been oblivious: "Cammina agilmente in mezzo alla folla che parla, si muove, ride, compra i giornali, si affretta verso mille mete, ondeggiando nella larghezza rumorosa delle strade come un fiume vivente in un mosaico colorato" (52). In her newly found freedom and vitality, Giorgina discovers that she has lost all the bourgeois moral scruples that tied her to the mentality of her age: "Giorgina sente che le sue azioni obbediscono all'imperio dell'istinto nuovo. Non si chiede affatto se fa bene o se fa male, se agisce onestamente o no. Ogni criterio morale è svanito dal suo spirito. Era avvenuto in lei veramente uno sgretolamento della coscienza borghese" (54). When, however, after less than a day as her new self, Giorgina suddenly resumes her usual routine and way of being with no sense of what has happened to her, the metamorphosis appears to have been only a temporary and unexplainable phenomenon. As it turns out, instead, this is the first in a series of three metamorphoses, each of which catches the heroine by surprise during one of her daily chores and duplicates the shock effect of the first one.

The symptoms of the second metamorphosis manifest themselves once again while she is on a threshold — this time it is the threshold of her apartment building. The motif of the threshold in the novel is clearly symbolic of the crossing of a metaphorical border between one state of being and another, and serves to underscore Giorgina's position as — to paraphrase the title of Marge Percy's novel — a woman on the edge of time:



La mattina presto Giorgina Rossi si trovò davanti al portone di casa sua. Sulla soglia esitò un momento non ricordandosi bene se fosse sua intenzione di rientrare in casa oppure se stesse uscendo. Era l'ora in cui ogni mattina era abituata a uscire per la spesa. Però, constatò con meraviglia di aver dimenticata la sporta. Salì le scale, entrò in casa, prese la sporta e uscì di nuovo. Mentre che scendeva i primi gradini, la signora Boni uscì di casa sua. "Oh, signora Gina, come va?" — e senza darle il tempo di rispondere aggiunse: "Mi hanno detto che le patate son salite a sessanta centesimi al chilo." "A me invece hanno detto che è crollato il tunnel di ferro sotto il Pacifico!" La signora Boni scoppiò in una grande risata credendo che la sua amica volesse scherzare. Quelle parole invece erano i primi sintomi di una nuova fase delle trasformazioni inspiegabili che andavano svolgendosi meravigliosamente nello spirito di Giorgina. (57)

The futuristic reference to the tunnel under the Pacific is a clue to the nature of Giorgina's second mutation: she develops a superior mind capable of reading signals from times to come in a complex simultaneity of perceptions and thought (simultaneity is a theme dear to the futurist imagination), and an acute awareness of revolutionary scientific discoveries which, in a comic parodying of the style of scientific discourse, she proceeds to inventory during an impromptu speech to the stupefied crowd of housewives and vegetable merchants at the market. The acquisition of this new consciousness coincides with the superimposition of masculine traits — including that of speaking a traditionally "male" discourse, that of science — over the feminine ones developed during the previous mutation: "Non era più la buona e mite moglie di Umberto Rossi, non era più la donna magneticamente sensuale e amorale della notte scorsa. Il suo profilo era diventato energico e duro. I suoi gesti erano violenti, angolosi e precisi, la sua voce tagliente e volontaria" (59). Implicit here once again is — as in Valentine de Saint-Point's writings — the ideal of the androgyne, a superior being who will transcend gender differences as western culture has codified them.

The third metamorphosis complements the second by endowing Giorgina with a prodigious poetic talent — a talent which is clearly not gender-marked for Rosà, reflecting rather the ultimate achievement of a human being whose capacity for love is boundless. The metamorphosis occurs as Giorgina is writing one of her usual letters to her husband who is away on business. Her matter-of-fact recounting of the small incidents in her life and in the household suddenly gives way to an exquisite poetic fantasy whereby Giorgina sees herself transformed into a cosmic body (to match the powerful synthetic mind of her previous metamorphosis). Her writing is metamorphosed into a kind of skywriting, the expression of ultraterrestrial sensations, and Giorgina herself turns in effect into a futurist poet:

Mi sento evadere dall'involucro ermetico soffocante dell'atmosfera terrestre. Percorro spazi riempiti di punti di temporali astrali e di tensioni elettriche inaudite, abbattendo ostacoli e distruggendo lontananze di velocità opalescenti. Pianeti polverizzati rimangono dietro la mia corsa come la scia aperta a ventaglio delle scintille sospese nell'oscurità, dopo il

passaggio di un treno. Sono alleggerita totalmente dai torbidi pesi umani, aeronave astratta filante verso tinte ignote al prisma dei colori spettrali. (64)

In order to account for Giorgina's metamorphoses in rational rather than mystical terms — the latter being an interpretation that the last metamorphosis may indeed encourage — Rosà provides us with an explanation halfway between a creative reading of the theory of relativity (then a comparatively new notion: Einstein had published it in 1905) and science fiction. By pure chance, Rosà explains, Giorgina found herself at the edge of a wave of magnetic fields which carried fragments of other temporal dimensions: "*Astrazioni materializzate del tempo*: — schegge astrali, diafane, strappate al blocco rotante del tempo: frammenti di epoche destinati a spazi futuri. Lembi di svolgimenti cronologici — anticipati al proprio passato. Conseguenze, per così dire, preposte alle cause" (67).<sup>13</sup> While Giorgina is destined to resume her old life and reassume her old self, the novel closes on a note which suggests the perspective of a de-centered, multiple subject as the revolutionary self of the future: a liberation — for both man and woman — from the constraints of the bourgeois notion of the individual. A complete revolution in the moral and political codes that regulate social interaction is presented finally as both inevitable and desirable if humanity is to adjust to new forms of individuality which are defined neither by gender nor by the singularity and continuity of consciousness, i.e., by bourgeois ideology:

Noi andiamo avvicinandoci rapidamente ad un avvenire in cui il raddoppiamento, la moltiplicazione e l'alternazione della personalità saranno considerati come fenomeni usuali — e queste schegge capitate nella nostra epoca costituiscono un fenomeno continuativo progressivo, che andrà svolgendosi nel futuro. . . . Ora come la coesistenza di più personalità nello stesso organismo causerebbe l'abolizione della continuità della coscienza e quindi di tutte le responsabilità etiche e legali, bisognerà in questo avvenire forse prossimo, provvedere ad un cambiamento completo di tutti i codici morali e legali, che da tanti secoli reggono la Società. (70)

Rosà's little-known book may well turn out to be an important episode in what Alice Jardine has called — in speaking of the work of Luce Irigaray — the feminist "battles with the masculine libidinal economy of our metaphysical inheritance" (262). While her arena was the circumscribed one of *Italia futurista* and of the specifically futurist and Italian masculine libidinal economy, the issues raised in an ironic fictional form by Rosà's text are still relevant to the current debate on the cultural representation and political administration of gender and subjectivity.

Although Rosa Rosà's literary career was little more than a parenthesis in

<sup>13</sup> In her 1981 preface to the novel, Claudia Salaris claims this is a novel of "the exoteric and the occult" (8), steeped in spiritualism. The text, however, offers no evidence to this effect, and Salaris's reading appears quite forced.

her life (she was active for many years as a graphic artist, an illustrator and a painter),<sup>14</sup> *Una donna con tre anime* remains for both its literary qualities and its visionary politics a key (and unmatched) achievement of both futurism and feminism in Italy. After Rosa Rosà the feminist tendencies in the work of futurist women progressively disappear, or they tend to emerge in a contradictory tension with the more misogynistic views of the dominant ethos typified by Marinetti. Enif Robert represents one of the most interesting examples of the paradoxes and contradictions which characterize the participation of women in the futurist movement and their attitude toward feminist issues in the period between the First World War and the Fascist takeover in Italy.<sup>15</sup> In 1919 she published an experimental novel (written in collaboration with Marinetti, who actually authored some of the letters in the second half of the text) entitled *Un ventre di donna*. The novel, subtitled "Romanzo chirurgico," is structured as a kind of collage, with passages from a diary and real as well as imaginary letters by Marinetti and Eleonora Duse inserted in the first-person narrative. The text also includes a "therapeutic manual" and an allegorical short story, as well as a poetic composition in the typical futurist style of *paroliberismo*. This composition, entitled "Sensazioni chirurgiche," is based on clusters of nouns and verbs in the infinitive suggesting a synthesis of movement enhanced by a deconstructed, elliptical syntax, an estranging use of minimal punctuation, and symbolic typographical characters and blank spaces. The novel tells the story of a woman's struggle with abdominal cancer, of her pain during the operations that she must undergo, and of her increasing ability — due to the strength and self-confidence that her initiation into the theory and practice of futurism progressively gives her — to react with courage and energy not only to the operation but also to the paternalistic condescension of the doctors and the medical personnel. The letters she receives during her convalescence from Marinetti, who is fighting the war in the trenches, recommend a kind of self-therapy through the exaltation of her vital instinct, mental energy, will and desire.

The novel attempts a type of feminine writing of the body that anticipates the current theories of French feminists such as Hélène Cixous,<sup>16</sup> and is, particularly in the sections devoted to the description of the physical sensations following the operation and the awakening from the anesthetic, highly effective. In the preface to the novel the project of a new, futurist feminine and feminist writing opposed to the established codes of women's literature is put forth in polemical terms:

---

<sup>14</sup> Some of Rosà's drawings are reproduced in an appendix to the 1981 edition of *Una donna con tre anime*. None of her paintings, however, has yet been uncovered according to Salaris.

<sup>15</sup> For a brief biographical profile of Enif Robert, see Salaris 264.

<sup>16</sup> By Cixous, see for example *La Jeune Née* 170.



Non abbiamo ancora ben compreso, mi sembra, ciò che vuol dire "DONNA FUTURISTA". Questo aggettivo non deve avere l'aria di atteggiamenti cinici o audaci, di pose ribelli, di corsa frenetica verso le cime impennacchiate e multicolori della NOTORIETÀ AD OGNI COSTO. . . . Va inteso, invece, come un'energica cura di CORAGGIO + VERITÀ. Sarebbe dunque l'ora di smettere il tono civettuolo e inconcludente che è caratteristico della letteratura muliebre d'oggi, e di cominciare con energia l'enunciazione vigorosa di realtà ANCHE NON ESTETICHE, delle anime nostre. . . . È veramente l'ora di passar oltre questa decadenza di tritume letterario e di adoperare le sottigliezze di stile, in alcune donne di oggi veramente singolare ed acuto, per far conoscere A NUDO la forza vera delle nostre possibilità di affermazione. Coraggiosamente dunque, quelle fra noi che abbiano il dono di esprimersi con facilità e con ardore, mettano da parte i comodi languori della letteratura-fremito a base di erotismi mascherati, di grazie cesellatrici, e compiano il bel gesto nuovo di parlarci davvero di loro con serietà audace e forte. . . . Cerchiamo . . . di cambiar strada e di convincere, raccontando d'ora in poi la nostra vita vera, intessuta di realtà non sempre sorridenti, che MAI PIÙ dobbiamo diluire nel sogno.

(xi-xv)

This call for the naked truth, for a new feminine writing filled with energy and courage that would dare to expose also what is customarily thought of as unfeminine or ugly, is not accompanied, however, by what a post-Derridean feminist like Cixous would call the deconstruction of phallogocentric discourse. On the contrary, throughout the novel the clichés of femininity and womanhood are undermined while virility and masculine behavior are exalted as an ideal toward which women should strive, until at last the protagonist cannot imagine herself to be successful in the world of art except as a man. "Ho certamente dell'ingegno," she says to herself at one point. "Nel guardare da questa finestra che beve tutto il golfo di Napoli, caldo, accecante e odoroso, io penso che sarei stata un buon pittore e un poco poeta, se fossi stata un uomo. L'amore non mi basta. Mi sento veramente, in questo momento, poco donna" (4). Woman, then, appears once again as the slave of love and of her own uterus, and the major dichotomy of the novel is precisely the opposition of mind and body which in turn corresponds to a male-female opposition, for the protagonist feels she has a male mind trapped inside a female body. A key line in the text is in fact the sorrowful exclamation of the protagonist: "Che schifo, essere un utero sofferente, mentre tutti gli uomini si battono!" (25). Enif Robert, then, reveals herself to be still a prisoner of the futurist contempt of woman, and the motif of the sick womb around which the entire work is centered represents the natural inferiority of woman, for it becomes increasingly clear that in the author's eyes it is the womb itself that is the woman's sickness. Not surprisingly, it is only when the womb is impregnated with man's seed and woman is seen in her natural role of *genitrix* that the heroine is able to overcome her sense of self-deprecation: "Ricordo però la gioia profondamente carnale che provai otto giorni dopo il mio parto, quando il mio spirito fissò nettamente questo pensiero. 'Ecco la mia creatura, nata da me, portata da me nel mio ventre'" (5). Robert here

sounds a note not unlike the general tone of Paul Möbius's and Otto Weininger's texts, in contrast to the feminist, if utopian, stand of Valentine de Saint-Point, Rosa Rosà and even, to a certain degree, Maria Ginanni.

With the increasing fascistization of futurism in the 1920s, 1930s and early 1940s, and in keeping with both the regime's vision of the role of women as *madri degli eroi della razza* and its policy of demographic expansion, the writing of futurist women and fascist apologists such as Benedetta Cappa Marinetti — Marinetti's wife — and Maria Goretti increasingly stressed the theme of motherhood as the only true call for woman in the modern world. In her 1941 *La donna e il futurismo* — a text which is an interesting hybrid of autobiographical narrative, poetry, and a scholarly attempt to trace the "epic" history of futurism in relation to the woman question — Maria Goretti denounces the overly cerebral, belligerent stand of Valentine de Saint-Point's early manifestos and opposes to it what in her view are the more constructive, socially responsible views held by Benedetta: "La donna italiana non è, non sarà mai una concorrente dell'uomo; ella è troppo essenzialmente madre. . . . Il Fascismo ha voluto e vuole il figlio, il Fascismo cura e protegge la madre, il Fascismo costituisce la Famiglia" (100). While Maria Goretti's book may on the whole be seen as the symbolic epitaph of feminist futurism at the moment of its final dissolution and reabsorption into fascist ideology,<sup>17</sup> work still remains to be done on the intriguing textual strategies of some of the more "literary" and poetic sections of the text — particularly the sections of "poesia aerea femminile" — whose ideological implications may well be found to run counter to the Fascist message of the more discursive sections written in prose. If this were indeed to be the case (but for now this is only a matter of speculation), Maria Goretti's book — along with some of the other works by futurist women written in the period of the fascist "involution" of the movement — could be read as the locus where, in the face of the fascist regimentation of the female subject and of her discourse, a new "ventriloquized" form of expression developed whose "secret" resistance-function is precisely that of carrying out a poetic deconstruction of the fascist myth of femininity.

*University of California, Los Angeles*

---

<sup>17</sup> This is the interpretation given by Nozzoli 62-64.

## Works Cited

- Cixous, Hélène (with Catherine Clément). *La Jeune Née*. Paris: UGE, 1975.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford UP, 1986.
- Ginanni, Maria. *Montagne trasparenti*. Firenze: Edizioni dell'Italia Futurista, 1917.
- Goretti, Maria. *La donna e il futurismo*. Verona: La Scaligera, 1941.
- Jardine, Alice. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." Tr. Alice Jardine and Harry Blake. *Signs* 1 (1981): 13-35.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1983.
- Möbius, Paul. *Ueber den Physiologischen Schwachsinn des Weibes*. Halle: Carl Marholm, 1908.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. Tr. R. J. Hollingdal. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Robert, Enif (with F. T. Marinetti). *Un ventre di donna*. Milano: Facchi, 1919.
- Rosà, Rosa. *Non c'è che te!* Milano: Facchi, 1919.
- \_\_\_\_\_. *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*. Ed. Claudia Salaris. Milano: Edizioni delle donne, 1981.
- Salaris, Claudia, ed. *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*. Milano: Edizioni delle donne, 1982.
- Weininger, Otto. *Sex and Character*. London: William Heinemann, n.d. [ca.1906].



## Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao\*

The theme of friendship between women recurs frequently in Serao's writing from her earliest novel, *Cuore inferno* (1881) to her last, *Mors tua* (1926). She explores various models of female friendship in all social classes, and sometimes chooses to represent such friendship as something capable of transcending otherwise insurmountable social divisions. Her persistent use of the theme is not, in itself, unusual. She is continuing a literary tradition which had its roots in the two centuries before she began to write. As Janet Todd points out in her comprehensive study of women's friendship in literature, "female friendship is a literary given of the eighteenth century" (305).<sup>1</sup> However, while much description of female friendship in the eighteenth-century novel is presented as incidental to the main plot, for Serao it is of central importance.

Male writers of both the eighteenth and nineteenth centuries tended, on the whole, to present female friendship as a bond which was undoubtedly secondary in importance to the heterosexual romantic love relationship. Their presentation of such friendship was frequently confined to the earliest stages of the plot, the time prior to the formation of the central love relationship.<sup>2</sup> Female writers often laid a greater stress on friendship between women, although, in their writings too, this theme may, in the dénouement of the plot, appear to take second place to, for instance, the institution of marriage — which, in any case, is often the closure of the nineteenth-century woman writer's novel.<sup>3</sup> Serao, however, accords female friendship a highly privileged place. Her novels do not end in marriage. Rather, marriage is often posited as the starting-point for negative observation of

---

\* I would like to thank Shirley W. Vinoll and Zygmunt G. Baránski for their comments on an earlier draft of this article.

<sup>1</sup> This wide-ranging study concentrates, in the main, on the literature of the eighteenth century, but is nonetheless useful for an analysis of the continuation of the theme into the nineteenth century.

<sup>2</sup> Just one example of this is the relationship between Clarissa and Anne in Samuel Richardson's *Clarissa* (1747-48), where Anne's marriage coincides with the death of Clarissa. Indeed, what Todd defines as "manipulative" female friendship often forms part of male writers' analysis of female friendship — and, therefore, the phenomenon, when not made subordinate, is often presented in negative terms.

<sup>3</sup> As Moers points out, Jane Austen, for instance, allows only three alternatives to her heroines: the right marriage, the wrong marriage, and spinsterhood (71). The heroine's choice of one of these is what closes the text.

the romantic love relationship.

One possible reason why women writers in general, and Serrao in particular, choose to foreground relationships between women is that, in depicting female friendship, writers succeed in recreating a further version of the intense bond that exists between mothers and daughters. Elizabeth Abel identifies this tendency in her article "(E)Merging Identities," though her interest is focused on contemporary women's literature. Her analysis follows Nancy Chodorow's application of object-relations theory, which focuses on the family and on how the asymmetric organization of parenting affects the unconscious psychic structure of the child, to the mother-daughter relationship. Chodorow's work investigates the intense bond between mother and daughter, and the expectations created by it, its contribution to woman's experience of heterosexual relationships as emotionally inadequate, and the consequent need for close emotional relationships with other women. Abel sees the working out in fiction of such psychological dilemmas as a process confined to recent women's fiction. She states: "Recent fiction by women points to the alternative that Chodorow slights [sic]: women friends . . . play a crucial role in relaxing ego boundaries and restoring psychic wholeness" (418). In fact, this restriction of the theme to recent fiction is misleading. The process of foregrounding such relationships as psychologically significant dates back at least as far as 1881, the year in which Serrao published her first novel. The intense, and often passionate, relationships between women characters in Serrao's fiction are often reminiscent of her (equally intense) portrayals of the mother-daughter relationship. A further common denominator of these relationships, as I will show, is their ultimate exclusion of the male character.

Linked to this desire to re-experience the intense mother-daughter relationship is the equally intense, paradoxical need to break away from the mother. Nineteenth-century women writers, including Serrao, were locked in a painful struggle towards self-definition. One of the ways in which female self-definition is attained seems to be through the formation of an intense attachment to a woman or girl other than the mother figure. Helene Deutsch stresses the need for independence from the mother, particularly in adolescence (*The Psychology of Women*). At this time in her life, the girl will gravitate toward another girl who functions, for her, as an alter ego. This other becomes "an extension of the girl's own ego, identical with her in respect to age, interests, and desires." This leads to a sense of being "doubled" (13), and therefore more secure in her own concept of identity. This real-life pattern is repeated in women's writing, and the significance of the use of the double device in Serrao's fiction is one which I have analyzed elsewhere ("Angel vs. Monster: Serrao's use of the female double").

It appears that Serrao was giving expression to this tendency in her fiction long before Deutsch theorized it. Her writing is full of adolescent female characters, who pair off and identify with each other in an intense and passionate

manner. However, the essence of such friendships as Serao presents them is not the similarity between the members of this female coupling, but rather their opposition.<sup>4</sup> Thus, Serao's characters define themselves through intense relationships of similarity and opposition, whilst she, in turn, seems to define herself by writing about this process of self-definition which a woman achieves through relationships with other women.

In the course of this article, I wish to explore the structures used by Serao to deal with the theme of female friendship, and the manner in which she subverts textual traditions through her application of this theme. I will concentrate on just one text, her *Storia di una monaca* (1898). I have chosen this work because I find it representative of Serao's presentation of many of the themes mentioned above. Within this short novel she deals with female adolescents within the context of the group, as well as with couples who pair off from the group. She also touches on the complexities of the mother-daughter relationship, and indicates that relationships with other women may work as an alternative emotional bond. She explicitly parallels the relationships between her female characters to the heterosexual relationships dealt with in the novel, and appears to privilege the former. This novel, which covers all of these areas somewhat briefly, is not, in any one area, representative of Serao's presentation of the same motifs elsewhere. In other works, her analysis is often more radical and incisive and sometimes less problematic than that which the reader finds in this text. Yet this novel is most suitable for acquiring an overview of Serao's treatment of these themes. Where other novels deal differently with the same themes and motifs, I will indicate this.

In *Storia di una monaca*, the issue of female friendship looms large for many of the characters, often larger than the heterosexual involvements presented, or sometimes merely referred to, in the novel. The background to the novel is the development of the female adolescent. Most of the female characters appear to be enacting the traditional female *Bildungsroman*, propelling themselves as fast as possible along the road towards their socially sanctioned goal, marriage.<sup>5</sup> Most, but not all. Some aim at other roles in society, either through choice or through force of circumstance. Serao is arguably at her most interesting when she depicts these women characters as disappointed in love, as it is at this point that they must reassess their situation and reevaluate all of their other relationships. It is often at this stage that Serao chooses to highlight the primacy of the female tie.

---

<sup>4</sup> Indeed, while Abel presents an argument for the similarity of female friends involved in such relationships, Gardiner in her reply to Abel finds that even those couplings analyzed by Abel hinge on difference and complementarity, rather than on similarity.

<sup>5</sup> In this respect, the novel is unlike other Serao studies of female adolescents, for example, *Il romanzo della fanciulla*.



In *Storia di una monaca* all of the characters are upper-class.<sup>6</sup> Most of them, including Eva Muscettola, the "monaca" of the title, see their future in terms of marriage. Chiarina Althan provides a contrast to these characters; she is the only one who sees marriage as a potentially stifling existence. Yet the intense friendships within the group (a gathering of more or less charitable figures who meet as a sewing circle, with their handiwork going to the poor) are notable from the beginning of the novel. And, contrary to the reader's expectations, these friendships are not, in fact, allowed to be eclipsed by marriage.

From the beginning of the narrative, the friendships presented may only be described as passionate. Many of the dialogues between Serao's female characters are reminiscent, in tone and language, of those which ordinarily take place between male and female characters in the traditional sentimental or romantic novel.<sup>7</sup> This stylistic feature, coupled with the structural prominence given to the female relationship in Serao's novels, suggests that it may be reasonable to propose the possible existence of a latent lesbian sub-text. The search for this level of meaning, however, involves a somewhat problematic mode of analysis. The critic must, as Ann Rosalind Jones states in her "French Theories of the Feminine," "listen 'otherwise' . . . read between the lines for desire or states of mind that cannot be articulated in the social arena and the languages of phallocentrism" (99). Thus, to quote Jones again, "Resistance to official discourses, the breaking of taboos and the exploration of homosexual or otherwise anti-patriarchal relationships are often perceived in the interstices of single texts or of collections of texts" (99). In this article, I wish to explore also the nature of this sub-text in order to determine whether it may legitimately be defined as lesbian in orientation or whether it functions more as an anti-patriarchal and female-centered discourse, equally challenging to the hierarchical structure of Serao's society.

Very early in the novel, the notion of the existence of a lesbian sub-text comes to mind, when Eva is described greeting her friend Tecla: "'O caro, caro il mio fidanzato', gridò da lontano Eva vedendo arrivare Tecla, 'sei puntuale come un giovanotto a un ritrovo!'" (3). Although the tone employed here is clearly playful, the idea of a somewhat unusual female friendship is inevitably planted in the reader's mind.

Serao seems to negate the effect of this passage, however, by immediately setting Tecla in context, telling the tale of her rivalry with another female character, donna Maria, for the love of one of the male characters, Carlo. This rivalry is not developed fully in the novel, but it, too, has a strange quality.

---

<sup>6</sup> This, too, is atypical. In works such as *Il romanzo della fanciulla* (1886), *All'erta, sentinella!* (1889), *Il paese di cuccagna* (1891) and *Mors tua*, Serao shows how female friendship may transcend class barriers (in a way that does not occur in her occasional representations of male friendship).

<sup>7</sup> This phenomenon is not confined to this work, but is omnipresent in Serao's writing — even in her realist novel *Il paese di cuccagna* (1891).

There are no scenes of actual jealousy in relation to either female character and, indeed, their attention focuses on each other, rather than on the supposed object of their affections. Tecla discusses donna Maria with her friends, rather more than she mentions Carlo. Whenever they encounter each other in a threesome, the focal point for each female character becomes the other woman. They calmly estimate each other's abilities in the struggle for their future, which hinges on a male character who is not even described: "'Siete molto forte, Tecla' mormorò donna Maria. 'Molto forte', rispose costei, quietamente" (94). Serao repeatedly compares the two women, often presenting each as an image of the other:

Tecla Brancaccio aveva trascinato Carlo Mottola nella quadriglia; essi ballavano senza parlarsi, ma stretti l'uno all'altro, la ragazza dominante quasi il giovanotto, mentre donna Maria di Miradois, paziente, calma, come colei che attende il suo momento, non ballava, li guardava, con uno strano sorriso sulle labbra. Anche Tecla sorrideva: alla luce si vedevano i dentini minuti e bianchissimi scintillare, come quelli di una gattina feroce: mentre la bellissima bocca di donna Maria sorrideva profondamente, intimamente, come colei che sa e che può, solamente amando. (100-1)

The female characters are presented here as similar, but complementary. Carlo functions as a prop in this description, a prop which facilitates Serao's analysis, not of the heterosexual romantic tie, but of the relationship between the two female characters.

Tecla's marriage to Carlo is presented, in the end, not as a triumph of love, but as a personal victory — hence it is defined, once again, not in relation to the male and female characters but rather in relation to both female characters: "Ella, ostinata, ferrea, nella lotta con donna Maria di Miradois aveva vinto . . . aveva vinto penosamente, dolorosamente" (159). The marriage itself is presented by Serao in wholly negative terms. Carlo has gone into it "di mala voglia" (159). Yet, Tecla's thoughts at the end of the novel are, once more, deflected from Carlo to her female rival, with whom she is shown to feel a sense of unity, in spite of their different perspectives: "Tecla, umilmente . . . pregava per i vinti come per i vincitori, per donna Maria di Miradois come per sé" (160). This is just one example of how, in this novel, Serao uses the screen of a passionate heterosexual relationship to cloak what might best be described as a woman-centered awareness.

The tale of Olga Bariatine, another of the characters, mirrors that of Tecla insofar as Serao once again chooses, apparently, to focus on woman's experience of a passionate heterosexual relationship. Olga is presented as in love with Massimo Daun. This romantic relationship is also fated to end in unhappiness. Olga, like Tecla, does not have a special friend. She does not, unlike many of the other female characters, form part of an alternative female coupling. She is, however, one of the first of Serao's female characters to be depicted as part of a supportive, loving and passionate community of women — which is, in fact,



what we are presented with here, despite certain animosities within the group. Although all of the other female characters are shown to have reservations about Olga's impending marriage, they support her wholeheartedly, knowing that she is doing what society requires of her. The scene where they congratulate her on her engagement is reminiscent of an adolescent rite of passage. Serao focuses specifically on Eva's reaction to the forthcoming marriage — and Eva's prayers give the impression that this particular rite of passage is to be an exceedingly difficult one: "La sposina chinava il capo arrossendo, tutta confusa, abbracciando le sue amiche che l'avevano circondata, avendo i lagrimoni sugli occhi; specialmente Eva . . . che le teneva un braccio al collo e le veniva ripetendo sottovoce, come se pregasse per lei: 'Iddio ti assista, Iddio ti assista, cara, cara, cara'" (29-30). Though Serao changes tone in the following pages, concentrating rather on the desirability of marriage for young women of this class, this first negative view of marriage inevitably colors the reader's perception of what follows.

What follows for Olga is, predictably, negative. Serao charts the character's emotional progress from fears of her fiancé's infidelity to a dull resignation to an unhappy future. The climax of her story is reached at the time of her marriage, which is described by Serao in terms more appropriate to a funereal scene. All of her female friends gather to bid her farewell as she leaves for her honeymoon, and Serao presents this scene as tragic. Olga is clearly leaving behind a community of love and affection, and going into a partnership not of love, as one might expect, but of patriarchal domination. Serao first creates this sense of a caring female community: "Come Olga vide tutti quelli che l'aspettavano per salutarla e le mani amiche che le si tendevano . . . un tremore nervoso l'assalse, non poteva piangere, ma gli occhi le pungevano, la gola era soffocata dai singhiozzi. E man mano, ella si appartò con tutte quelle che erano state sue amiche, avendo con ognuna di loro una tenerezza, una promessa, un rimpianto, una speranza da scambiare" (130-37). The use of tenses here effectively indicates that this is the end of an era — that the positive part of this character's existence in a safe female community is over: "erano state sue amiche." It is, paradoxically, on her entry into marriage that this character will renounce all hope of ever having a loving relationship. This is clearly revealed in an interchange between Chiarina and Olga, the latter now painfully aware of the consequences of her decision: "'Olga mia, la vita sempre serena, il cuore sempre innamorato', le disse, piano, Chiarina Althan. 'Come è possibile, Chiarina?' rispose . . . con accento doloroso la sposina. 'Sii buona, sii buona, non ci pensare', le soggiunse l'amica, toccandole la fronte, come per benedirle" (136-37). The element of ritual is strong here again — and the use of the verb "benedire" calls up images of that female community par excellence — the convent. On the heels of this image comes that of patriarchal society, as exemplified in Olga's new husband: "sulla porta Massimo Daun, al colmo del malumore, s'impazientava" (137). The most potent farewell, which finally forces Olga to shed the tears which have gradually



been accumulating, is that with the sickly Angiolina Cantelmo (for whom, as it happens, marriage is not an option). The language used by Seralo at this point is reminiscent of many descriptions of passion in novels of heterosexual romantic love: "le due ragazze si guardarono un momento, un'occhiata così intensa e profonda che le labbra non trovarono altro da dire. Angiolina teneva strette le manine di Olga nelle sue mani magre, quasi che le volesse comunicare magneticamente le dolci cose che avrebbe voluto dirle. . . . E finalmente le lagrime la sgorgarono dagli occhi, ella pianse in silenzio" (139-40). Even more reminiscent of the heterosexual romantic love relationship are the final words spoken by Eva to Olga, which Seralo effectively juxtaposes with the authoritative voice of Olga's husband: "'Ricordati che ti vogliamo bene, sempre, sempre: te ne voglio tanto Olga mia. . . .' La campanella suonava: 'Olga, Olga' disse la voce secca e fischianti di Massimo" (141). The ellipsis at this point of the novel adds to the force of this woman-centered sub-text.<sup>8</sup>

Seralo's treatment of her character's movement from the community of women into the state of marriage here can be compared with a more general transition in women's fiction analyzed by Annis Pratt (*Archetypal Patterns in Women's Fiction*). Pratt notes that women characters' attachment to the natural world is something which must be left behind on accession to adulthood, and argues that "The intensity of these moments [of enjoyment of nature] seems to increase in direct proportion to the imminence of the hero's young womanhood, comprehended as submission to the patriarchy" (22). (Pratt's reference to the "hero" is interesting here.) This intensity is clearly present in Seralo too as her characters approach marriage. The shift is, if anything, more revolutionary in *Storia di una monaca*, as marriage is represented as a negative transition into acceptance of the patriarchy. This submission to patriarchal society is further indicated by the ellipsis which follows Olga's last words in the novel (in reply to Massimo's call): "'Eccomi', rispose lei ubbidendo . . ." (141).

What is possibly the most bizarre female friendship described by Seralo in this text is located very much at the margins of the narrative. This is the friendship between two minor characters, Giovanella Sersale and Felicetta Filomarino. Neither of these characters is capable of fitting into the mould prescribed for them by society, namely, marriage; Giovanella because she has been spurned by the man she loves, Felicetta for some mysterious reason never revealed by the author. Concentrating temporarily on the figure of Giovanella, Seralo describes this intense friendship in a manner calculated to arouse the

---

<sup>8</sup> Dranch has said in relation to Colette's work that: "A sub-text, consisting of the clearly-stated unsaid, or more precisely of an inter-said [inter-dit: forbidden] is indicated through ellipsis and metaphor, and constitutes a unifying matrix for what appears to be a loosely connected series of stories, *Le pur et l'impur*." It seems to me that Seralo also uses ellipsis in a significant manner in relation to the sub-text but, rather than being indicative of the *existence* of a sub-text, in Seralo ellipsis supports what the reader has already gleaned from a sub-text, the existence of which is not in question.

reader's interest. She emphasizes here the odd quality of the friendship in order to color the reader's perception of it: "A un tratto, non si sa come, era nata una grande amicizia fra lei e Felicetta Filomarino, stavano sempre insieme, spesso avevano gli occhi rossi, una medesima malinconia le rodeva. Qual era dunque il segreto di Felicetta? Più taciturna, più riservata, ella non lo confidava, se non a Giovanella; e certo, nei loro colloqui solitari, esse piangevano insieme la loro gioventù sfiorita" (48). Serao indicates here that this friendship is abnormal, that it centers on exclusions from the dominant group, and that it is full of negative emotions.

When she reintroduces these characters in chapter two of the novel, in the scene of the party on board ship, she describes heterosexual couples in various poses — dancing, strolling arm-in-arm, looking out over the water. Of course, the couple which stands out most clearly, and which Serao deliberately differentiates from the others, is that of these two female characters, who are positioned like lovers: "Appoggiate alla ringhiera, come a un balcone, voltando le spalle alla gente, Felicetta Filomarino e Giovanella Sersale piegavano le teste nell'ombra, guardando la fosforescenza del mare" (86). Later in the same chapter, she picks them out and once more contrasts them with the other characters. This time, however, she is more negative in her presentation, seeming to consider them as in some way sick or diseased: "Da capo il raggio scialbissimo e chiarissimo erasi posato sul castello di prora, inondando di luce le due testine curve di Giovanella Sersale e di Felicetta Filomarino; Giovanella, nel pallore del suo volto emaciato, pareva quasi spettrale, Felicetta pareva quasi abbarbagliata, circonfusa di candore, entrambe corrose dallo stesso male" (96-97). This "unhealthy" relationship is doomed to end. Giovanella enters into an adulterous affair with her former lover, who is now married to her sister. This affair cannot, for some reason, exist in harmony with her relationship with Felicetta. The latter continues to be seen as "la triste fanciulla che serbava gelosamente il suo segreto, rodendosi di dolore" (124). And, while Giovanella acquires a sense of calmness (not happiness) in this affair for some time, she ends up in a situation exactly parallel to that of her former friend: "Col capo abbassato, in un assorbimento doloroso, Giovanella Sersale non aveva il coraggio di pregare" (162). It seems, then, that this friendship runs counter to the other friendships between women described in the narrative. It appears to be an exaggeration of those female friendships encountered elsewhere in the text and, on one level, functions as a conventional reminder of the possible dangers and improprieties inherent in intense female friendships. However, the sub-text again works to deconstruct the apparent message of warning. Both characters, by the end of the text, are shown to envy the fate of Eva — which is, of course, that of enclosure in an all-female, and very supportive, community. Giovanella is consumed with envy of Eva's situation and of the courage which she shows: "oh Eva, lassù . . . era scampata dalla tempesta, era in salvo . . . ma lei, Giovanella, non poteva" (163). Felicetta's response parallels that of her former friend and ally:



"Come avrebbe voluto esser lei la monaca, Felicetta Filomarino" (181). The reasons proffered in the novel for these feelings of envy center on the notion that Eva is leaving behind a life of pain. She is presented as one who enters a different form of existence — one of death to the world, certainly, but one primarily constructed in opposition to the particular structure which she is leaving behind — that of patriarchal society.<sup>9</sup>

All of these bonds between women characters are extremely interesting and reveal much about Serao's attitudes (both overt and covert) to the issue of female friendship. However, the *dénouement* of the novel (Eva's decision to join the alternative community of women) is conditioned most clearly by one particular bond, about which much is said in the course of the novel; yet, the interaction between the characters concerned is confined to one brief and poignant scene, close to the end of the book. This bond is one which I earlier indicated as significant: namely, that between mother and daughter.

The first character to indicate the formative influence of this relationship is Anna Doria, who has the definitive role of the spinster of the group, with all the negative connotations this word implies. This character, in a manner unusual in Serao's presentation of motherhood, regards the relationship in an entirely negative way. Most interesting, however, in her vituperative account of a mother's influence on a daughter is her concentration on the mother's central position as emotional catalyst in the life of her child: "Olga si marita subito e come vuole, perché non ci ha la mamma: a noi le nostre mamme impediscono il matrimonio" (31-32). All of the other characters are shown to react negatively to this view of the mother as an obstacle to their emotional lives. Serao describes them as "quasi tutte scandalizzate" (32). Yet she goes on to vindicate Anna's point of view, revealing that this mother, at least, has blocked her emotional fulfillment and, indeed, that their relationship has driven Anna to the brink of insanity.

Serao does not restrict herself to the depiction of one case of a suffocating mother-daughter bond. She expands on the theme little by little, introducing it into the story of the protagonist. Eva is presented as the voice of reason. Following Anna's frenetic outburst about her mother, Eva reproves her gently: "Le mamme nostre ci amano, a loro modo: non sta in noi a giudicarle" (37-38). Anna's reaction to this alerts the reader to the fact that there is something odd about Eva's relationship with her mother too: "E fai benissimo tu, Eva", rispose malignamente Anna. . . . Eva impallidì, tacque, ferita" (38). Later in

---

<sup>9</sup> Jeuland-Meynaud maintains that Serao's attitude to the cloistered female existence is wholly negative (*Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*). I disagree. Jeuland-Meynaud speaks of "la tacita omologazione posta dalla scrittrice tra preso di velo e soppressione di sé" (131). Though there are undoubtedly negative elements in Serao's depiction of taking the veil, her depiction of the female environment of the convent is most clearly defined in terms of supportiveness, and it exists in sharp opposition to the patriarchal world beyond.



the text, Serao expands on Eva's relationship with her family, and clearly posits her familial discontent as the reason for her total immersion in her relationships with her friends: "quell'attività quotidiana, quel doversi occupare continuamente di altri, quell'andare e venire, soddisfaceva il bisogno di movimento e il sentimento di altruismo che era in Eva, riempiva le sue giornate un po' vuote, un po' solitarie — la madre apparente e sparente . . . troppo giovane per la gigliuola già troppo grande, — il padre che adorava ogni esercizio di sport . . . , — il fratello sempre in viaggio" (44-45). Serao stresses that such superficial relationships are emotionally unfulfilling. It is natural, if we follow Chodorow's theory, that Eva should specifically seek to fill the affective lack in her life by gathering her women friends about her in order to attempt to reconstruct the primary maternal bond. This is precisely what Serao describes her doing: "Tutti questi l'amavano, Eva: madre, padre, fratello, ma a loro modo, negli intervalli di libertà che concedevano loro le passioni dominanti; e questo non bastava, non bastava al suo ardente bisogno di amore, alla sua vitalità esuberante. Così, per isfogarsi, ella aveva messo su, col suo fuoco, con la sua fiamma di affetto, queste carità delle ragazze per i bimbi abbandonati" (45-46). The group setting is a substitute for an emotionally satisfying relationship. It is a context in which, as we have seen, many emotionally rich female friendships are founded.

Eva begins a romantic heterosexual relationship with Innico Althan, brother of her close friend, Chiarina. Yet this relationship does not interfere with her relationships with her female friends — in no way does it supersede or substitute for them. However, the greatest insight we are given into Eva's feelings for her future fiancé is to be found in the bald statement: "ella, in cuor suo, ammirava quel giovanotto" (67). This sentiment, interestingly, deepens only when Eva sees Innico in relation to her mother. It is his positive relationship with her mother that most endears him to her. It is as though Serao suggests that, through Innico, Eva feels that she may succeed in becoming closer to this mother from whom she cannot get enough love. In a typical scene, Serao focuses on Eva's perception: "i suoi occhi e il suo spirito erano altrove, là . . . dove Innico Althan . . . tutto serio, parlava con donna Natalia Muscettola, la madre giovane di Eva. E in quel biancore di luce . . . nel cuore di Eva era nata una novella, infinita, irremediabile tenerezza" (103). The reader may assume, at first, that this emotion is directed wholly towards Innico; but, if one adopts the technique of reading with "a double vision," as Bonnie Zimmerman has advocated, it is easy to see that the emotion hinges equally on the figure of the mother. As it becomes obvious that her fiancé and her mother are spending time together, Eva's joy is shown to increase: "Eva sorrideva, tutta felice, tenendo d'occhio la porta per vedere se compariva sua madre e il suo fidanzato" (114).

Serao seems to bow to convention at the end of chapter three, when she has Eva express doubts about Innico's love for her, followed by predictable exclamations of distress. The *dénouement*, however, when considered in psychoanalytic terms and especially in the terms employed by Chodorow, again

subverts the idea of the primacy of heterosexual love. What Eva is shown to do here parallels her actions earlier in the novel. At first, when not satisfied by her relationship with her family (particularly her mother), she organized a group of other women onto whom she could deflect her emotional demands. As this group was forcibly splintered by the demands of society, she chooses a similar group already in existence, which society is unlikely to penetrate — that of the convent. Her reasons for taking refuge in the convent are a direct result of the further frustration of her emotional needs — caused, obviously, by the affair between her mother and her fiancé. Srao does not, at any stage, clarify Eva's emotions about this; we are not told by which character she feels most betrayed. However, there are certain indications within the text which contradict what the reader might have expected.

Innico is, in fact, entirely absent from the last chapter of the novel, which deals with Eva's profession as a nun. The mother, however, is present, and is described by Srao in detail for the first time. Her posture is one of shame: "la duchessa di Muscettola, vestita di nero, teneva la faccia tra le mani, e pregava, o piangeva, o pensava" (148). It is soon apparent that an unbridgeable gap has opened up in the relationship between mother and daughter. This is how Srao describes the farewell between Eva and her mother: "Eva . . . si accostò a sua madre, ma non l'abbracciò, le baciò la mano: la duchessa aveva teso la faccia; ma si rigettò indietro, come pentita" (157). It is evident that Eva blames her mother for what amounts to a double betrayal — the most serious aspect of which must be the violation of the blood relationship. Srao indicates as much later, when she points out that "la famiglia era distrutta da cima a fondo" (169).

The final scene of the novel runs counter to, and subverts again, the body of the chapter, which concentrates on how Eva's vocation resembles a kind of death. In fact, Srao implies that, in dying to society, Eva has entered a new life, in a different world. This new world is clearly one of female community in the most inclusive sense: "Eva si levò . . . poi sorse in piedi. Il cardinale la benedisse e scomparve dal coro: le monache la baciaron, una alla volta. La porticina fu richiusa, mentre la monaca, con le altre orava: *Ego sum resurrectio et vita*" (182). Eva is welcomed to this new community of women, and it is clear that they themselves do not perceive of their existence in terms of death, but rather in terms of life. On the one hand Srao thus reiterates the view of her society here and, on the other, challenges it. The corroboration of society's view is insistent and repetitive, but the subdued sub-text is no less challenging.

*Storia di una monaca*, then, negates any positive view of the accepted female vocation of marriage and stresses, both at its start and in its *dénouement*, the primacy of the female tie. The female friendships which run parallel to the heterosexual love relationships in the novel are therefore privileged in this text. It is also possible to argue that there also exists a lesbian sub-text, which runs parallel to the main plot.

In this short novel, and in several other works, it is possible to detect a



degree of unease in Serao's use of the theme of female friendship. Janet Todd's generalization about women writers' use of the theme is also applicable to Serao. Todd says that women writers use "a cluster of motifs which relate most obviously to the central romance but which achieve new meaning when analyzed in the context of female relationships" (403). It is obviously easiest for Serao to analyze female friendship while hiding her analysis behind her presentation of the romantic heterosexual relationship. At times, as in this text, when she chooses to situate her analysis in the context of groups of female characters, removed in some respect from the world of men, she often lacks the courage to develop her portrayals fully, and so the versions of female friendship met with in such writings tend to be weaker.<sup>10</sup>

Serao must, however, stand as an exception to the generalization made by Todd in her study of this theme in women's literature: "women authors . . . left no truly successful image of female friendship in fiction" (379). Many of Serao's female friendships succeed in that it is through these, rather than through the "central romance" (Todd 403) that Serao shows her characters developing. And her female friendships are invariably more successful than her heterosexual romantic relationships — they always provide a source of strength and support for her women characters.

The element of the cautionary tale implicit in certain of Serao's portrayals of this theme functions, I think, primarily as a concession to the increasing concern of society about such relationships. Serao, as a friend of Cesare Lombroso, who in turn was a disciple of Krafft-Ebing, was certainly not unaware of this trend and, as always, was careful not to present in her fiction, in an overt fashion, anything which would offend her society.<sup>11</sup>

Part of the unease detectable in Serao's handling of this theme may well arise as a result of her own awareness that these relationships, rather than male-female ties, are given primacy in her work. She clearly wishes to explore, in Alicia Ostriker's words, "a . . . central set of preoccupations [concerning] . . . female-female relationships and the relation of the female to suppressed dimensions of her own identity" (319), though she would naturally not have expressed her aims in these terms. Part of her desire to explore such relationships

---

<sup>10</sup> The same tendency is present in "Telegrafi dello stato" (1885) and "Scuola normale femminile" in *Il romanzo della fanciulla* (1886), while *Cuore inferno* (1881) and *Fantasia* (1883) are much more problematic and intense developments of the same theme.

<sup>11</sup> Krafft-Ebing published his *Psychopathia Sexualis* in 1882, and in this he cast love between women in a morbid light. Lombroso's *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* was published the year after, and it proved so popular, notwithstanding its damning attitude to women in general, and lesbians in particular, that it was still being reprinted and translated up to 1959. Havelock Ellis published his *Studies in the Psychology of Sex: Sexual Inversion* in 1897, and in this work he identified murderous and suicidal tendencies as typical lesbian traits. A detailed analysis of the historical significance of these sexologists is to be found in Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*.



is, no doubt, rooted in her own personal experience with another woman artist, Eleonora Duse.<sup>12</sup>

Perhaps because of the strategies she employs, Serao's novels of female friendship seem, on the whole, to be more positive than many more recent novels by women writers which deal with the same theme. Annis Pratt's summary of such recent novels is somewhat negative: "Battles about dominance and submission, self-punishments, and despair before gender-norms characterize many novels of love and friendship between women—often resulting in excessively punitive *dénouements*" (95). While all of these elements are present to a greater or lesser degree in Serao's novels, the moments of support, intensity and the generally positive presentation of love and friendship between women militate against the punitive *dénouements*, which themselves can in any case be read on more than one level.

Serao's presentation of female friendship must ultimately be recognized as undeniably political, in spite of herself. It functions as a challenge to specific institutions, including heterosexual marriage and patriarchal society as a whole.

University of Reading

### Works Cited

- Abel, Elizabeth. "(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women." *Signs* 6.3 (1981): 413-35.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Deutsch, Helene. *The Psychology of Women*. Vol. I. New York: Greene & Stratton, 1944.
- Dranch, Sherry. "Reading through the Veiled Text: Colette's *The Pure and the Impure*." *Contemporary Literature* 24.2 (1983): 176-89.
- Faderman, Lillian. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York: Junction Books, 198.
- Fanning, Ursula. "Angel vs. Monster: Serao's Use of the Female Double." *The Italianist* 7 (1987): 63-89.
- Gardiner, Judith Kegan. "The (Us)es of (I)dentity: A Response to Abel on '(E)Merging

---

<sup>12</sup> Serao's own friendship with Eleonora Duse must also have conditioned her representations of female friendship. She referred openly to their relationship of passionate friendship on several occasions, e.g., in an article in "Il giorno" of March 25, 1904, she spoke of Duse's "grande cuore che è uno dei suoi fascino, quasi pari, in seduzione, a quello della sua intelligenza" (M. Serao, "Quella che tace," *Opere*, vol. II). The words are reminiscent of many of her descriptions of her female characters in her fiction — and also echo once more the tone of the traditional sentimental novel, but with a subversive element of sexual difference.

- Identities." *Signs* 6.3 (1981): 436-42.
- Jeuland-Meynaud, Maryse. *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- Jones, Ann Rosalind. "French Theories of the Feminine." In *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene and Coppelia Kahn. London: Methuen, 1985. 381-79.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. London: W. H. Allen & Co., 1977.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *The New Feminist Criticism*. Ed. Elaine Showalter [1985]. London: Virago, 1986. 314-39.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: Harvester, 1982 (1981).
- Serao, Matilde. *Addio, Amore!* Napoli: Giannini, 1890).
- \_\_\_\_\_. *All'erta, sentinella!* Milano: Treves, 1889.
- \_\_\_\_\_. *Cuore infermo*. Torino: Casanova, 1881.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia*. Torino: Casanova, 1883.
- \_\_\_\_\_. *Il paese di cuccagna*. Milano: Treves, 1891.
- \_\_\_\_\_. *Il romanzo della fanciulla*. Milano: Treves, 1886.
- \_\_\_\_\_. *La ballerina*. Catania: Giannotta, 1899.
- \_\_\_\_\_. *Mors tua*. Milano: Treves, 1926.
- \_\_\_\_\_. "Quella che tace." *Opere*. Vol. II. Ed. Pietro Pancrazi. Milano: Garzanti, 1946. 757-61.
- \_\_\_\_\_. *Storia di una monaca*. Catania: Giannotta, 1898.
- Todd, Janet. *Women's Friendship in Literature*. New York: Columbia UP, 1980).
- Zimmerman, Bonnie. "What has never been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism." In *Making a Difference*. 200-25.

## Gutting the Belly of Naples: Metaphor, Metonymy and the Auscultatory Imperative in Serao's City of *Pietà*

Matilde Serao was working as a journalist in Rome when cholera struck Naples in 1884. She therefore wrote *Il ventre di Napoli*, a scathing indictment of urban neglect in post-Unification Italy, from memory: partly because the epidemic precluded a visit to the city itself, partly, I would suggest, because her narrative is characteristically mnemonic. A year after the publication of *Il ventre di Napoli*, Serao described her work as an excavatory process, a digging into memory: "Scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo" (Serao, 1985, 5).<sup>1</sup> In *Il ventre di Napoli*, a work which conflates fiction and non-fiction, Serao likewise eschews eye-witness testimony and instead "documents" a descent into memory, into the dark side of History and of Naples.

As a mnemonic documentary, *Il ventre di Napoli* may be integrated into the tradition of descent in women's writing. Gilbert and Gubar, in their important study of nineteenth-century Anglo-American women writers (Gilbert and Gubar, 1984), explore the meaning of memory as a *locus femminilis* in a chapter entitled "Parables of the Cave" (93-104):

The female artist makes her journey into what Adrienne Rich has called "the cratered night of female memory" to revitalize the darkness, to retrieve what has been lost, to regenerate, conceive, and give birth. (99)

The "cratered night" into which Serao descends is not only her own memory of Naples, but the collective memory of its people, and particularly of its women.<sup>2</sup> *Il ventre di Napoli* is a clear instance of nineteenth-century *écriture-femme*, a significant indication that women from diverse cultures share a predilection for immersion in their material over the superficial representation, or the impersonal "observation," of reality. Metonymy and auscultation — linkage and listening — are the means by which Serao recuperates "the belly of Naples," rescues the metaphorical effacement of its people, and polemicizes against the distancing

---

<sup>1</sup> Serao refers to the "excavation" of memory in the preface to *Romanzo della fanciulla*, published in 1885 (Serao 1985, 1-6). All future references to Serao will pertain to *Il ventre di Napoli* unless otherwise indicated, and will be designated simply by page number in the body of this essay.

<sup>2</sup> See in particular *Il ventre di Napoli*'s central chapters, IV "Gli altari," V "Il lotto," VI "Ancora il lotto," and VII "L'usura."



effect imposed by the realists' implacable gaze.

The crux of the impersonal method, as theorized by Zola in *Le Roman expérimental* and developed by Capuana and Verga in Italy, was its emphasis on emarginized observation. The pretension to "immediate" representation was based on this privileging of visual perception, by which the realists purported to collapse the distance between observer and observed while actually reinforcing what Mykyta calls "the gap that makes [vision] possible" (54).

Serao's approach can be likened to that of American contemporary philosopher Richard Rorty (a preeminent crusader against the traditional epistemological privilege granted to the eye), who "distrust[s] . . . that special sort of certainty associated with visual perception" (Rorty 181). The cold dispassionate "gaze" of the realists is not suitable to Serao's goal<sup>3</sup>, insofar it attests to an "original wish to substitute *confrontation* for *conversation* as the determinant of belief" (Rorty 163; emphasis in original text). Auscultation thus takes precedence over vision in *Il ventre di Napoli*, hearing over looking, the ear over the eye.

Serao's auscultatory challenge to the realists' impersonal "observation" of reality is related to her subversion of metaphor, a visual trope which confronts and conflates properties by means of the perception of similarities.<sup>3</sup> The palimpsest of memory is for Serao a metonymical construct: there are no metaphorical "leaps" or "gaps" from one layer of meaning to another; everything is related, interconnected on a plane of contiguity, "*dispost(o) a strati successivi*" (Serao, *Il romanzo della fanciulla*).

The metonymical and auscultatory alternative which Serao proposes in *Il ventre di Napoli* holds rich possibilities for theoretical and feminist criticism. The auscultatory in-stance of *Il ventre di Napoli* may well provide a representative or exemplary answer — a pretext for further study of "conversation" as opposed to "confrontation" (Rorty 163)<sup>4</sup> in texts by other women writers — to the question eloquently posed by critic Larysa Mykyta: "Where then, we must ask yet again, is the proper place for feminist discourse, and feminist gestures, if both seeing and speech are masculine?" (Mykyta 56; on this see also Kaplan).

Serao's attempt to "re-member" the belly of Naples, to re-place it within the connective tissue of the city-as-body, metonymically grounds her proposal to

---

<sup>3</sup> See Genette 203-4; Culler 188-209; and Johnson 155-59, for discussion of the distinction and occasional conflation of metaphor and metonymy. The dialectic has been posited in terms of "essential" similarity on the one hand, and "casual" contiguity on the other. Jacobson associates metonymy with prose and nineteenth-century realist fiction, while metaphor is the trope of poetry, especially that of the Romantic and symbolist tradition (95). Regarding metaphor as a visual trope, see below in this essay (7-8).

<sup>4</sup> "The point of edifying philosophy," Rorty writes, "is to keep the conversation going rather than find objective truth" (377); "Our certainty will [then] be a matter of conversation between persons, rather than a matter of interaction with non-human reality" (Rorty 157).

reconstruct ("rifare") the city and its people.<sup>5</sup> Her "rehabilitation" of Naples may therefore be construed not only in the context of the city's moral and physical degeneration (Jeuland-Meynaud, *La Ville De Naples* 195). It also constitutes a *rifacimento* in semiotic terms, a challenge to the construction of meaning on the "detritus" of metaphor or metonymy (Eco, "The Scandal of Metaphor," 256). Whatever the origin of the "slums" — rhetorical, moral, or physical — Srao means to rehabilitate them in her discourse.

*Il ventre di Napoli* opens with a double-edged "citation" of an "unfortunate" remark ("Sventrare Napoli") and the man who made it. Upon visiting the diseased and dying city slums, then prime minister Agostino Depretis had exclaimed, in shock and horror, "Bisogna sventrare Napoli!": Naples must be razed, metaphorically: literally "de-bellied," gutted, or disemboweled.

Srao "cites" Depretis' words and at the same time "cites," in a judicial sense, the prime minister himself, calling him to judgment before the tribunal of her readers. Her opening "citation" thus functions both as allusion and as apostrophe, in keeping with the "vocative" nature of *Il ventre di Napoli*.<sup>6</sup>

The prime minister's involuntary utterance attests to the danger of "dead" metaphors (clichés) if they are allowed, like sleeping dogs, to lie. Teresa De Lauretis, in an essay entitled "The Violence of Rhetoric: Considerations of Representation and Gender" (*Technologies of Gender* 31-50), notes that "the rhetoric of violence" may be deployed "even when the discourse presents itself as humanistic, benevolent, or well-intentioned" (45). Perhaps Depretis meant only to powder Naples' inhabitants with disinfectant, or to clean out the city's "intestinal system" with a wholly figurative enema. Srao, at any rate, sarcastically takes him at his (most literal) word:

"Sventrare Napoli". Efficace la frase. Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. (1)

Here it should be noted that the metaphorical meaning of "sventrare" (to raze a city slum) is viciously undercut by the literal (to gut or disembowel). But Srao's reference to the belly of Naples effects more than mere semantic slippage. Will the government "disembowel" Naples? Very well then: Srao will gut the government, scrape out and cast aside its coy and catachrestic rhetorical manipulations, expose the ugly underbelly of those superficial "descrizioncelle colorite" propagated by the officially sanctioned writers of Neapolitan travelogues:

<sup>5</sup> Gilbert and Gubar characterize women's writing as "re-membering and re-constructing" in "Parables of the Cave" (97-98).

<sup>6</sup> Banti alludes implicitly to the vocative character of Srao's documentary in her designation of the chapter headings as "titoli parlanti" (Banti 97). [The chapters are entitled and arranged as follows: *Sventrare Napoli*, *Quello che mangiano*, *Quello che guadagnano*, *Gli altarini*, *Il lotto*, *Ancora il lotto*, *L'usura*, *Il pittoresco*, and *La pietà*, followed by a brief poetic epilogue (*Commiato*).

Tutta questa retorichetta a base di golfo e di colline fiorite. . . . Tutta questa minuta e facile letteratura frammentaria, serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata con racconti di miserie. Ma il governo doveva sapere *l'altra parte*. . . .

(1-2; emphasis in original text)

Throughout *Il ventre di Napoli*, Serao upsets the semantic privileging of metaphor over metonymy. Meaning is not built "on the ruins of the literal sense, abolished by its own impertinence" (Ricoeur 80). To "abolish" those "ruins" — the slums of meaning — is an act of violence, comparable to the effacement or "abolishment" (*sventrare*) of *l'altra parte*, the people whom the government, the "public" and the travel-writers must similarly "abolish" in order to "build" their quaint vision of Naples.

Serao's project of semiotic rehabilitation is based on her recognition of the "appeal and injustice" of metaphor in general (Johnson 170), and of Depretis' bodily metaphor in particular.<sup>7</sup> If, as Barbara Johnson notes, metaphor is the "privileged trope and the trope of privilege" (158), then Serao's insistence on the metonymical may be considered a political act, an attempt to rebuild ("rifare") the second, effaced element in the city-as-body metaphor. In demonstrating just how the impoverished area of Naples is "like" a belly, she resists metaphorical displacement and concentrates instead on the belly's physiology, its function as container of food and waste. The via dei Mercanti is thus figured as a blocked intestine:

È sinuosa, si torce . . . come un budello. . . . Nel mezzo della via il ruscello è nero, fetido, non si muove, impantanato: è fatto di liscivia e di saponata, di acque di maccheroni e di acqua di minestra, una miscela fetente che imputridisce. (3-4)

The asyndetic phraseology in the first part of this nauseating description contrasts with the polysyndetic expansion in the second: the soap and soup-leavings not only block the street or the "guts" of the slum, but expand and seep outward ("è fatto di . . . e di . . . , di . . . di . . . e . . . di . . . di . . ."), threatening to dominate the entire width of the via dei Mercanti and transform it into a "fetid mixture" of food and waste.

In this early street-scene is a first indication of Serao's resistance to the metaphorical assimilation and effacement of Naples' *altra parte*, its impoverished and disease-ridden slum dwellers. The conspicuous absence of people in this anatomical depiction is significant: the human inhabitants of the slums do not enter into the "physiology" of Naples. In Serao's metonymical description of the

<sup>7</sup> Feminist critics who have unmasked the lie in metaphorical representations of the body, and the female body in particular, would undoubtedly find much to say about Serao's metonymical recuperation of the belly of Naples. See in particular Kolodny, Michie, and the essays by Squier, Paxton, De Salvo, Marcus, Kaplan, and Sizemore, in *Women Writers and the City* (Squier 1984). I find it curious, however, that Jeuland-Meynaud hardly mentions *Il ventre di Napoli* in her study of the body in Serao's narrative *opus* (*Immagini*).



belly (as container of indigestible realities), food is food, dregs is dregs, and that is that: the "analogy" stops short of metaphorical assimilation.

Srao repeatedly refuses to accede to the metaphorical violence implicit in the realists' assimilation of Naples' human inhabitants with its inhuman or subhuman "contents." Just as the *altra parte* of Naples is not "like" the dregs of the belly, neither are the Neapolitans, as the French naturalists and the Italian *veristi*, with a nod to Darwin, frequently suggest, "like" animals. They are not metaphorically equated with "fat cows," as is the protagonist of Zola's *Ventre de Paris* (cited in De Sanctis 431), nor are they she-wolves, donkeys, or even "frogs," as the impoverished peasants of Verga's *Vita dei campi* are frequently described or even named (see below in this essay, pp. 9-10, for a discussion of the particular violence of metaphor's *nec plus ultra* figuration, the name).

A leading critic of Srao's work has suggested, correctly I believe, that *Il ventre di Napoli* was written as a direct response to Renato Fucini's *Napoli a occhio nudo* (Jeuland-Meynaud, *La Ville de Naples* 193). As the title of Fucini's 1875 travel documentary suggests, the author purports to take a hard look at Naples. But the noise and confusion of the city have a vertiginous effect on Fucini, who, as a regionalist writer in the *verismo* tradition, inevitably privileges observation as his mode of perception. "The fear that comes with disorientation" (Lynch 5) is expressed throughout Fucini's work; the Tuscan traveller flees from the "deafening" city (6) to the silence and tranquility of the outlying areas (Pompeii, Amalfi, Sorrento, etc.), where the beauty of the landscape is more easily assimilated by the eye of the beholder than the "babelic" inferno of Naples (Fucini 14; see especially Chapter IV, "Dove si parla dei quartieri dei poveri").

Fucini, who relies on vision — the impersonal and analytical "naked eye" of his title, the trope of *raffronto* or comparison (Jeuland-Meynaud, *La Ville de Naples* 190) — to orient and confirm his own sense of place, is clearly uneasy with overtly dissimilar couplings. Ill-proportioned "accoppiamenti" of the Neapolitans' beasts of burden defy the observer's attempt to assimilate reality and thus typify the "curiosity" which, for Fucini, best defines Naples: "Un bove e un can mastino che gli faceva da trapelo io li ho veduti da vero, come ho veduto un bufalo e un microscopico somaro tirare la stessa carretta" (Fucini 14).

Unable to assimilate these "grotesque" couplings, Fucini instead metaphorically assimilates the city's animals with its people. His "naked eye," thrown off-balance or "disoriented" by the sight of large and small animals yoked together, finds comfort in canonical realist figuration: the equation of *gli umili* with *le bestie*. The "curious"-looking Neapolitans not only live in "lair" and gather in "swarms" (7); they are "scaltri come volpi, timidi come lepri" (26), cunning as cats and obsequious as dogs (18, 28); they *are* (not even "are like"; Fucini does not attenuate his metaphor with simile) "misere scimmie a due mani" (25). The political consequences of Fucini's "bestial metaphors" are clear; the American reader may recall the correlative depiction of African Americans as beings not quite human, as animals—apes, or "misere scimmie" — in the

rhetoric of racism (Gates 12).

Serao fights this metaphorical degradation of Naples' people by insisting that the Neapolitans are not "like" animals at all. They are not, as Fucini affirms, "animali immondi" (58), "sudici un po' per necessità e molto per istinto" (26). On the contrary, Serao proclaims, "questa gente . . . *non è una razza di animali che si compiace del suo fango* . . . non è una razza inferiore" (14; emphasis mine). In a single sentence, Serao challenges Fucini's metaphorical effacement of Naples' humanity and the correlative ideological effacement implicit in the realists' adoption of Darwinian models of evolution.

Nowhere is the "originary" violence of metaphor more apparent than in its incarnation in *extremis*, the "proper" name (de Lauretis 46). With the exception of the usurers Carmela, Raffaella, and Gabriela, themselves "figures" of deception,<sup>8</sup> and the "honorable" prime minister Depretis (1), none of the many memorable individuals in *Il ventre di Napoli* bear proper names. Instead, they are referred to as "una donna" or "un'altra donna," "una madre," "una trovatella," "una puerpera," "una serva."

Names are catachrestic entities for Serao. She calls into question the name's purported capacity to designate what is "essential" about a given entity, in this case a pair of "misnamed" streets:

Vi è un vicolo del Sole, detto così perché il sole non vi entra mai; vi è un vico del Settimo Cielo, appunto per l'altitudine di una striscioline di cielo, che apparisce fra le altissime e antiche case. (6-7)

In the first instance, the name denotes the opposite of what is true: as a metaphor, and as a dead metaphor, it "lies." In the second, Serao denounces still more effectively the catachrestic nature of naming. The "Seventh Sky" in Naples has nothing to do with Dante's paradisaical "Seventh Sphere," despite the obvious intentions of the absent street-namer. Rather than the "essential" similarity which metaphor flushes out in the act of naming, the "purely relational (and) metonymical contact" (Johnson 158) of sky-with-seventh-floor is stressed in Serao's "gutting" of the name's metaphorical pretensions.<sup>9</sup>

Serao thus "rescues" the slums from metaphorical effacement by stressing the city's metonymical relationships. Primary among these are the relationships founded on the principle of charity, or the contiguous expansion (by "links" rather than "leaps") of an "essential," private *pietà*. Moral counterpart to the lottery ("*contagiosa* . . . malattia dello spirito" 47; emphasis mine), charity

<sup>8</sup> Donna Carmela, whose pro-forma profession as an embroiderer — a sewer of surfaces — belies the reality of her usury, is the sole exception to Serao's rule that Naples' people are not to be metaphorically equated with animals. Interestingly enough, Carmela's laughter — an auditory phenomenon — is responsible for her metaphorical figuration as a hyena (69).

<sup>9</sup> See my article, "*Quel Nome Storia*" 209-11, for the manipulation of the name by Fascist rhetoricians in the early Novecento. Matilde Serao and Carlo Emilio Gadda may seem like strange bed-fellows to the reader unacquainted with their shared distrust of "nominal" realities.



spreads through the city like a beneficent cholera. The final chapter, "La pietà," provides a metonymical context — in the proliferation of charity — for the recuperation of the belly as gutted and refigured metaphor: not as stomach but as womb, locus of "regeneration" (Gilbert and Gubar 99). As Eco notes, "there always exists a new context that is capable of proposing as new a codified catachresis or dead metaphor" (Eco, "The Scandal of Metaphor" 255): the context for the metaphorical rebirth (the rebirth of metaphor) in *Il ventre di Napoli* is the metonymical *communitas* of charity.

The final chapter, "La pietà," begins and ends with the introduction of a child into the community of Naples. The adoption of the foundling (88-91) and the birth of the boy-child frame the narrative of this final chapter of *Il ventre di Napoli*.

The respective genders of the girl-foundling (*la trovatella*) and the biological "son" (*il figlio*) are not irrelevant. Whereas the *trovatella* is passed, metonymically, from one family to another (via the orphanage, the *Annunziata*), the *figlio* born in the streets functions as a "totalizing" metaphor (Johnson 164), which condenses a diffused charity into a michelangelesque *pietà*. The *trovatella* and the *figlio* may be interpreted as twin figurations of a non-gender-specific "Son of Man": the *figlia* is affectionately known to her new family as "la figlia della Madonna" (89). The *trovatella*, however, metonymically prepares us for the coming of her more "essential" male counterpart. A voice wandering in the wilderness, hailing from the church of the *Annunciation*, and at the same time a classic figuration of woman as exchange-object (Eco, *Theory of Semiotics* 26), the *trovatella*'s function is entirely propaedeutic.

In the climactic final chapter of *Il ventre di Napoli*, the "belly" of Naples is obliterated, as stomach and womb, before its ultimate "reconstruction" as metaphor in the birth of the *figlio universale*. The *trovatella* episode renders the belly-as-womb obsolete, in preparation for its metaphorical recuperation in a new context. The belly thus functions metaleptically as "self-consuming trope,"<sup>10</sup> before reconstituting itself as metaphor. The symbolic "gutting" which takes place at the end of *Il ventre di Napoli* is not resurrected on the "detritus" of Deprezis' metaphor, but rather on its own figuration as metatrophe, designating the generative process of representation itself (Michie 87).

Metaphorical privilege and the ocular imperative are closely related, as our brief discussion of Fucini's violent metaphorical "observations" in *Napoli a occhio nudo* demonstrated. An acknowledged authority on metaphor and synaesthesia (perceptual versatility, "sense-mixing") — who, at first "glance," seems light-years away from the realists' mode of representation — affirms the

---

<sup>10</sup> Brose provides a lucid and intelligible explanation of this difficult trope: "Quintillian . . . describes metalepsis (Latin *transumptio*) as the trope which provides a transition from one trope to another. . . . Metalepsis has no semantic meaning in the way metaphor, for example, does; metalepsis is a strategy of transition and effects its own operations, a self-consuming trope" (Brose 59).



correlation between vision and metaphor. According to Proust, metaphor is "the *privileged expression* of a profound *vision*: a vision that goes beyond appearances and *penetrates* to the essence of things" (cited in Genette 203; emphasis mine). The peculiar phallic rhetoric Proust adopts in his formulation of metaphor-as-vision echoes Zola's phallic desire to pierce or penetrate reality by means of the visual faculty: "Cet inconnu qui nous entoure ne doit nous inspirer que le désir de le *percer*, de l'expliquer, grace aux méthodes scientifiques" (Zola 35; emphasis mine). By granting epistemological status to observation, Zola and his followers in fact posited their human referents as "objets a," in Lacanian terms (Lacan 83) — more simply, as objects to the observer's seeing self.

What if reality were allowed to envelop us ("nous entourer") without any effort on our part to "pierce" or violate it through metaphor (Proust) or observation (Zola)? In all likelihood, we would accept our immersion in reality, we would listen to it, "converse with" the "objects" of our representation and thereby constitute them as speaking subjects. Where speech has been traditionally repressed, we would "listen" for inarticulate cries, whispers, and even silence as significant "speech acts."<sup>11</sup>

This willingness to listen to Naples is the essence of Serao's *écrire-femme*. She is not "other" to reality, but rather *in* reality, a part of the metonymical chain. She therefore rejects the necessarily emarginized position of the observer and denies vision the epistemological privilege granted to it by Zola and his followers. The title of *Il ventre di Napoli* attests to a superficial kinship, *in name only* (and therefore specious), with the author of *Le Ventre de Paris* (1873). Serao writes her city not after (*après*) Zola, but against him. Refuting the naturalist parameters of impersonality, she argues instead for passionate engagement; rejecting the eye in favor of the ear, she challenges outright the realists' privileging of observation.

Her "auscultatory imperative" will be adopted more than fifty years later by Elio Vittorini in *Conversazione in Sicilia* (1938), where the author overcomes the dialectic between involvement and alienation by *listening to* a series of discrete conversations. Both Serao and Vittorini argue for engagement in, rather than emarginized observation of, the reality which "surrounds them." Both Serao and Vittorini adopt anaphora throughout their narrative, thus providing rhythmic and reverberating "evidence" of their sensitivity to sound. Finally, both Serao and Vittorini seem to realize that one may "perceive" reality, *without* effecting its obliteration or effacement by the gaze, only by relying primarily on one's ability to listen to, and ultimately converse with, "l'inconnu qui nous entoure."

---

<sup>11</sup> In *Ascoltare il Silenzio*, Valesio provides a list of "functional and non-functional silences" (Valesio 382-97), which may ultimately prove useful for an inquiry into women's silences and women's listening in texts by male and female writers. See in particular Chapter V, Sections 4 ("Retorica e silenzio" 353-97) and 5 ("Retorica e ascolto" 397-426); see also my own article on "Modes of Confession in *Fede e bellezza*" (forthcoming in *Rivista degli studi italiani*).

Serao's "descent" into Naples is not marked by the fear and confusion that characterize Fucini's documentary (and in a certain sense Vittorini's novel as well). Instead, the woman writer's "spiritual appropriation of the city," and her "conviction of the richness rather than the terror of the depths" (Squier and Sizemore, in Squier 8 and 186) are fully expressed in Serao's "excavatory" documentary. Her Naples is a noisy place, nowhere noisier than in the chapter ironically titled "Il pittoresco," which opens with the *sounds* of a city awakening: windows and doors slam open, cowbells clang, servant-women yell and cowherds and goatherds yell back, in a healthy and vigorous dialect which "types" the Neapolitans more than their appearance, throughout *Il ventre di Napoli*. Serao, true to her formulation in the preface to *Il romanzo della fanciulla*, registers the "notes" of memory.

The irony of the title, "Il pittoresco," is reinforced by this initial insistence on noise. Serao sustains her irony throughout this penultimate chapter, deferring until the very end her "sincere" refutation of the picturesque. In allowing her sincerity to overtake the ironic figuration of her narrative, Serao collapses the distance which irony imposes between the narrator and her material:

È troppo pittoresco il costume, per abolirlo. . . . (79)

Un'altra cosa molto pittoresca è il sequestro delle strade. . . . (79)

Nulla più pittoresco che la strada di Santa Lucia. . . . (82)

E' pittoresco per un amante del colore, veder girare, di sera, per via Roma, un carretto disposto a mensa. . . .

È drammatico assai, per un novelliere, girare dopo mezzanotte. . . . (86)

Ma in realtà è molto triste, molto crudele che tutto questo esista ancora, e che creature umane lo subiscano e che uomini di cuore sopportino che questo sia. (87)

Ironical allusions to the picturesque are scattered throughout *Il ventre di Napoli*. In Chapter III ("Quello che mangiano"), Serao writes that the unhygienic display of food on the streets is "molto pittoresco, e dei pittori lo hanno dipinto, ed è stato da essa reso lindo e quasi elegante" (26). Neapolitan religious festivals are described in Chapter IV ("Gli altarini") as "pittoresche, e fanno andare in estasi gli artisti — razza di egoisti che se ne stanno immersi nella contemplazione del loro Buddha, che è l'arte" (35). The eye of the artist is so "immersed" in art that it fails to record the true "picture" — as opposed to the false "picturesque" — of Naples.

Only in "Il pittoresco," however, does Serao give full vent to her rage over the superficial, "picturesque" rendering of Naples by painters and realist novelists. This "picturesque" is sanctioned by the government, as a profitable strategy for tourism. In Naples, milk is sold direct from the udder, in the most unhygienic of conditions. Elsewhere it may be sold in clean well-lighted places, but "a Napoli, no: è troppo pittoresco il costume, per abolirlo" (79). Yet another filthy street scene is sarcastically offered to the avaricious eye of painters and experimental writers: "Che quadri di colore acceso . . . che bella e grande festa degli occhi, che descrizione potente potrebbero ispirare a uno dei moderni



sperimentali, troppo preoccupati dell'ambiente!" (79; emphasis mine).

The reality behind or below the surface — heard rather than seen — is more significant, more "true," than the reality "grasped" by the visual senses. Eyes in *Il ventre di Napoli* are "evil" (as in the *jettatura*, or Evil Eye, 39); "visions" are false (particularly the visions of the *assistiti*, Neapolitan "channelers" who purportedly "see" the winning lottery numbers before they are announced, 40); the patron saint of eyes, Santa Lucia, presides over the most diseased quarter of the city (83ff.).

Serao's auditory sensibilities are the "instrument" she uses to challenge both the realists' ocular imperative and the privilege accorded to metaphor. In the final chapter of *Il ventre di Napoli*, the realists' credo of disinterested observation is dealt a final blow. Serao's impassioned invocation of *pietà* is echoed in the "tumult and confusion" which the metonymical chain reaction of charity unleashes:

E ancora un altro fatto mi rammento. Un giorno, al larghetto Consiglio, una donna incinta, presa dalle doglie, si abbattè sugli scalini e sgravò nella strada. Il tumulto fu grande: ella taceva, ma per pietà, per commozione (,) molte altre donne strillavano e piangevano. E in poco tempo, da tutti i bassi, da tutte le botteghe, da tutti i sottoscala, vennero fuori camicioline e fasce per avvolgervi la povera creaturina e lenzuola per la povera puerpera. Una madre offrì la culla del suo bimbo morto; un'altra battezzò il bimbo . . . una terza questuò per tutte le case del vicinato; una quarta, serva, si offrì e andò a fare il servizio per la povera puerpera. La moglie del fornaio divise il suo letto con la puerpera: e il fornaio dormì sopra una tavola per dieci giorni, avendo per cuscino un sacco. E quella miserella piangeva di emozione, ogni volta che baciava suo figlio. (99-100)

The shrieking women, the women who weep loudly "out of commiseration and compassion," suggest that Serao's auscultatory imperative is commensurate with her privileging of metonymical representation. Serao's concept of *communitas* is based on the metonymical "contagion" of charity, here expressed in decidedly auscultatory terms. This charity, as much as the metaphorical birth of the "figlio universale" gives a "sense to the ending" of *Il ventre di Napoli*.

The potential ramifications of the auscultatory and metonymical imperative in Serao's espousal of *community* are significant for the field of gender studies and feminist criticism, both theoretical and applied. In *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice, and Mind*, four psychologists recently gathered and produced empirical evidence of women's "auscultatory" orientation. Although the authors are evidently unaware of Rorty's *Philosophy and the Mirror of Nature* (the philosopher is neither referred to *in passim* nor cited in their index), their findings are astonishingly similar to those elaborated by Rorty:

The tendency for women to ground their epistemological premises in metaphors suggesting speaking and listening is at odds with the visual metaphors (such as equating knowledge with illumination, knowing with seeing, and truth with light) that scientists



and philosophers most often use to express their sense of mind. Physicist Evelyn Fox Keller, . . . tracing the metaphorical uses of vision in the history of Western intellectual thought, argues that such analogies lead to a favored model for truth and the quest for mind. (Belenky et al. 18)

Although Rorty leaves women out of his epistemological critique, his challenge to the ocular imperative is clearly at issue in this passage. The authors of *Women's Ways of Knowing* go on to note that visual metaphors "promote the illusion that *disengagement* and *objectivication* are central to the construction of knowledge. . . . [They] encourage *standing at a distance* to get a *proper* view, removing — it is believed — subject and object from a sphere of possible intercourse" (18; emphasis mine).

The authors of *Women's Ways of Knowing* are well acquainted, on the other hand, with the work of Carol Gilligan, whose landmark study *In a Different Voice* (1982) examined "hierarchy and network" as developmental models for boys and girls respectively (33ff.). The revolutionary aspect of Gilligan's *In a Different Voice* was its refutation of moral hierarchies, and its postulation of self-development in metonymical or relational terms as morally "respectable." Citing Nancy Chodorow, she notes that "in any given society, feminine personality comes to define itself *in relation to other people* more than masculine personality" (7; emphasis mine).

Gilligan privileges the reality and the "metaphor" of voice not only in her early work, but also in her latest study, *Mapping the Moral Domain*. Gilligan's discovery of the relationship between women's voice and women's listening was recently summarized in a review for the *New York Times Review of Books*:

It is not by looking that the self develops, but by *talking and listening*. Through communication with others, sharing their concerns and desires, we understand ourselves and our responsibilities in the world. The self gains strength in becoming *part of a web of relationships*, not in accumulating power. (Csikszentmihalyi 6; emphasis mine)<sup>12</sup>

That female listening is the alternative to the male gaze, as the female collectivity is an alternative, metonymically expressed, to the cult of the male individual (Eco's "Superman"; see Eco, "Tre donne al cor" 23), is a recognizedly provocative assertion. But it seems one well worth pursuing, and *Il ventre di Napoli* provides an excellent point of departure.

A final "citation," this one again from *Women's Ways of Knowing*, illustrates the metonymical underpinnings of Serao's auscultatory imperative:

Unlike the eye, the ear operates by registering *nearby subtle change*. Unlike the eye, the ear requires *closeness* between subject and object. Unlike seeing, speaking and listening suggests dialogue and *interaction*. (Belenky et al. 18; emphasis mine)

<sup>12</sup> Unfortunately, I have been unable to acquire a copy of *Mapping the Moral Domain*. I am relying instead on the *New York Times* book review cited in the body of my text.

Though historian Paul Hazard, when he wrote that Naples "receives, because its ears are always open" (411), was speaking of Vico, his statement "calls" to mind Serao. She registers the grumbling belly of Naples, and delights in "finding the notes": in sounding the depths of the city.

*University of Virginia*

### Works Cited

- Banti, Anna. *Matilde Serao*. Torino: UTET, 1965.
- Belenky, Mary Field, et al. *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice, and Mind*. New York: Basic Books, 1986.
- Brose, Margaret. "Leopardi's 'L'infinito' and the Language of the Poetic Sublime." *Poetics Today* 4.1 (1983): 47-71.
- Cziksztentmihalyi, Mihaly. "More Ways Than One to be Good" [review of Gilligan 1989]. *The New York Times Review of Books* (5/28/89): 6.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1988 (1981).
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- De Sanctis, Francesco. *L'arte, la scienza e la vita*. In *Opere* 14. Torino: Giulio Einaudi, 1972.
- Eco, Umberto. "Tre donne intorno al cor." In Umberto Eco et al., *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Firenze: Nuova Italia, 1979. 5-27.
- . "The Scandal of Metaphor: Metaphorology and Semiotics." *Poetics Today* 4.2 (1983): 217-57.
- . *Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1979 (1976).
- Fucini, Renato. *Napoli a occhio nudo*. Torino: Einaudi, 1976 (1878).
- Gates, Henry-Louis. "Writing 'Race' and the Difference It Makes." In "Race," *Writing, and Difference*. Ed. Henry-Louis Gates, Jr. Chicago: U of Chicago P, 1986. 1-20.
- Genette, Gérard. "Proust Palimpsest." In *Figures of Literary Discourse*. Tr. Alan Sheridan. New York: Columbia UP, 1982. 203-28.
- Gilbert, Sandra M., and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1984 (1979).
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- , et al., eds. *Mapping the Moral Domain: A Contribution of Women's Thinking to Psychological Theory and Education*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Hazard, Paul. *The European Mind*. Tr. J. Lewis May. Cleveland: World Publishing, 1969 (1953).
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." In Halle, Morris, and Roman Jakobson. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1975 (1956). 67-96.

- Jeuland-Meynaud, Maryse. *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*. Roma: Ateneo, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La Ville de Naples après l'annexion (1860-1915)*. Editions de l'Université de Provence, 1973.
- Johnson, Barbara. "Metaphor, Metonymy and Voice in *Their Eyes Were Watching God*." *A World of Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987. 155-71.
- Kaplan, Ann. "Is the Gaze Male?" In *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Ed. Ann Snitow, Christine Stansell, and Sharon Thompson. New York: Monthly Review Press, 1983. 309-27.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill, N.C.: The U of North Carolina P, 1975.
- Lacan, Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tr. Alan Sheridan. New York: Norton, 1981 (1975).
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: Harvard UP, 1960.
- Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York: Oxford UP, 1987.
- Mykita, L. "Lacan, Literature and the Look: Woman in the Eye of Psychoanalysis." *Substance* 39 (1983): 49-57.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative I*. Tr. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 1984 (1983).
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1979.
- Serao, Matilde. *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*. Napoli: Liguori, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Il ventre di Napoli*. Milano: Treves, 1884.
- Squier, Susan Merrill, ed. *Women Writers and the City*. Knoxville: U of Tennessee P, 1984.
- Tench, Darby. "Modes of Confession in *Fede e bellezza*." *Rivista degli studi italiani* (forthcoming).
- \_\_\_\_\_. "Quel Nome Storia: Naming and History in Gadda's *Pasticciaccio*." *Stanford Italian Review* (Fall 1985): 205-17.
- Valesio, Paolo. *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Zola, Emil. *Le Roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1890 (1880). 1-53.



## Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante

I.01. L'emergere delle voci femminili nella letteratura italiana sembra fenomeno relativamente tardivo se si tien conto della situazione di altri paesi occidentali quali Francia, Inghilterra e perfino Spagna.<sup>1</sup> Il caso di qualche poetessa cinquecentesca non deve occultarci i vuoti di un panorama carente il quale prende a popolarsi di alcune figure femminili di spicco solo sul finir dell'Ottocento quasi, fino a un secolo fa, timidezza e divieti culturali avessero inibito la creatività del gentil sesso che ben accetto rimaneva nella misura in cui non si macchiava le dita d'inchiestro. Da allora, un po' alla volta, son venute affacciandosi alla ribalta della cronaca letteraria schiere sempre meglio agguerrite di scrittrici per diventare dal '45 a questa parte nutriti battaglioni sciamanti nei vari reparti della narrativa, del giornalismo, dell'inchiesta sociologica e via dicendo, volti all'analisi della situazione della donna in seno alla società contemporanea. Non è qui il caso di ripercorrere l'elenco di quelle pioniere giacché verranno inevitabilmente incontrate in queste pagine.

I.02. La scelta di Elsa Morante (1912-1985) come insigne rappresentante di quelle nuove leve di scrittrici non ubbidisce a considerazioni prettamente estetiche bensì a un doppio criterio sociologico. Si tien conto per prima cosa dell'udienza raccolta dall'autrice presso un pubblico ben presto allargato a dimensioni internazionali.<sup>2</sup> Si vuole scoprire in secondo luogo nell'ininterrotta messinscena, iniziata sin dai tempi de *Lo scialle andaluso*,<sup>3</sup> di storie femminili le identificazioni cui tale topica conduceva. A scanso di equivoci si vuole subito chiarire le mire del suddetto criterio. Quando si dice "criterio sociologico" non ci

---

<sup>1</sup> Ma la storiografa M. Perrot ha osservato quanto scarse fossero rimaste le voci femminili nel campo della storiografia fino agli anni recenti. Cfr. la trasmissione di France-Culture del 25 marzo 1988: *Le Temps qui change: métier de femmes*. La Perrot ha diretto *Une Histoire des femmes est-elle possible?*

<sup>2</sup> Sul discusso successo delle opere di Elsa Morante cfr. per un breve efficace riepilogo M. Serri, *Capolavori o feuilleton?* Per una rassegna più aperta ma meno aggiornata, v. C. Sgorlon, *Elsa Morante* 127-51. Oltre alla bibliografia via via menzionata in queste note, v. *Lecture di Elsa Morante*, nonché l'ottima Prefazione psicologizzante di C. Garboli alla raccolta di saggi di Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica* pp. XI-XXVII, che verrà siglata PCBA. Si aggiunga per finire di G. Sommovilla, in *Peripezia dell'epica contemporanea*, il cap. II dove si segue l'iter spirituale di Elsa Morante messa a raffronto con Heinrich Böll circa il monismo uomo-natura-Dio e sue incrinature (96-142).

<sup>3</sup> Le opere di Elsa Morante, consultate per questo saggio, sono tutte uscite nella collana einaudiana degli Struzzi, tranne *Aracoeli*, consultata nei Supercoralli.

si propone di rintracciare in un'opera così complessa e, tutto sommato, così sfuggente, l'immagine specchiante della contemporaneità bensì di trarre dalla globalità delle opere morantiane un insieme di ricorrenze bastate a disegnare quella rete di linee che mettono a fuoco una precisa figura femminile in un tempo storico determinato, così da poter assiomatizzare se non proprio formalizzare alcuni dei referti enucleati dall'esame. Si dovrebbe riuscire in tal modo a non tradire la volontà di una narratrice tenutasi sempre risolutamente lontana, anche nei momenti di maggiore impegno descrittivo e storicistico, da ogni preconetto neorealistico.

I.03. Colpisce in quest'opera l'affollarsi dei personaggi femminili, come se l'autrice avesse mirato ad innalzare loro un memoriale celebrativo, convogliando gli apparentemente diversi argomenti favolistici e i segmenti cronologici di un arco creativo aperto su quasi mezzo secolo<sup>4</sup> in uno sterminato racconto girante intorno ad un unico cardine: la donna, ancora la donna, sempre la donna, ripresa instancabilmente nella sua relazione con l'uomo e con i figli, per cui i tanti personaggi maschili circondanti le eroine, seppur di gran momento nell'economia narrativa, fanno spesso da violini di spalla per consentire alla voce femminile di spiegarsi sull'immensa tessitura delle sue potenzialità drammatiche. Amanti e/o amati recitano la doppia parte di oppositori e di aiutanti, di reagenti e di catalizzatori grazie ai quali vien fuori il tipico ritratto della donna morantiana attraverso ripetitive identificazioni, nonostante superficiali variabili.

I.04. Lo scrittore al maschile è ritenuto da alcune come inidoneo a parlare nel nome di "lei",<sup>5</sup> anche nei casi in cui abbia collocato la figura femminile al centro della sua creazione. Rilievo poco fondato. Un Maupassant come un Joyce, per fare solo due nomi, hanno saputo calarsi nella psiche delle loro compagne per una loro raddomantica sensibilità e, probabilmente, una loro latente femminilità.<sup>6</sup> Ora, si vorrebbe non tanto accertare se Morante sia meglio abilitata

---

<sup>4</sup> Ci si attiene alla cronologia delle novelle raccolte ne *Lo scialle andaluso*. Il ladro di lumi risale al 1935, ivi, p. 215. Tra questo racconto e *Aracoeli* sono trascorsi 47 anni.

<sup>5</sup> Così per lo meno la Perrot, ne *Le Temps qui change*. Ma altre scrittrici francesi le tengono bordone: B. Groult, S. Michaux, R. Pernoud, ecc. Si osserva che ben di rado gli uomini studiarono la storia e la cultura femminile nella loro specificità: parti, allattamento, lavoro fuori di casa. Il filosofo secentesco dell'uguaglianza dei sessi, Poullain de la Barre, non esita a scrivere: "Tutto quanto è stato scritto dagli uomini sulle donne deve esserci sospetto perché essi sono insieme giudice e parte". Riflessione scelta dalla Beauvoir e premessa in epigrafe al volume I de *Le Deuxième sexe*. Si rimanda per altro alla significativa raccolta di G. Vettori, *Vaffanfulla!*, dove si sfoga la più oscena misoginia maschilistica.

<sup>6</sup> Cfr. H. Deutsch, *The Psychology of Women*, consultato nella versione francese: *La Psychologie des femmes*, 2 voll., dai quali si citerà in italiano, alla meno peggio. "È stato osservato a giusto titolo che le opere letterarie maschili rivelano spesso una profonda comprensione dell'anima femminile. Quegli uomini utilizzano ovviamente le forze sublimite della loro femminilità per identificarsi efficacemente con le donne", ivi, I, p. 123.

a parlare per la donna degli scrittori uomini quanto rilevare in quali termini e con quali esiti abbia, racconto dopo racconto, narrato delle sue eroine. A questo fine, liberiamoci subito del problema dei recitanti, maschi o femmine, presenti in tutte le opere, anche se ci dovremo tornare al punto IV di questa analisi. Questi personaggi filtri, o mediatori, non ostacolano la ricerca qui tentata per il loro scaltro comportarsi e il loro assicurare agli adulti smaliziati che siamo noi, dietro lo schermo della meglio finta ingenuità, tutti gli elementi necessari al corretto deciframento del testo dei loro ricordi.

II.01. A voler collocare le donne di Elsa Morante lungo un dispositivo anagrafico e inquadrarle entro la loro cornice socio-culturale, ci s'accorge che, praticamente, sono state evocate tutte le classi di età e di situazione (bambine, giovani, nubili o sposate). Un romanzo come *Menzogna e sortilegio*, con le sue tre generazioni di donne di una stessa famiglia: Cesira-Alessandra-Concetta, Anna ed Elisa, di cui ciascuna viene seguita nello svolgersi della propria storia, disegna un ventaglio apertissimo di casi e di vicende.<sup>7</sup> Però subito occorre rilevare che la sola giovinezza, eventualmente prolungata di qualche anno, focalizza l'attenzione dell'autrice per essere il momento in cui nasce l'amore e interviene la maternità, i due predicati meglio adatti ad attivare la figura della donna morantiana. Sicché, anche quando sono ormai anziane, Concetta, Alessandra e Cesira (*Menzogna e sortilegio*), Nora (*Storia*), lasciano anzitutto di sé le immagini dei verdi anni. A prescindere ovviamente dalle eroine vere e proprie, Anna, Rosaria, Nunziata, Aracoeli, e perfino dalla quarantenne Ida, le cui valenze narrative risiedono appunto nel loro essere amanti e/o genitrici. Poche insomma le anziane, protagoniste a pieno titolo. La nonna, del racconto omonimo (*Lo scialle andaluso*), se pare smentire la regola, è stata prescelta per la sua strana e fuori tempo relazione col figlio. Questo dell'amore appannaggio della gioventù e captatore d'interesse è stereotipo culturale di un mondo che non fa spazio alle rose d'inverno. Il sentimento non si confà a persone mature od anziane, a meno che non si tratti dell'affetto materno, il solo ammesso come lecito e dignitoso.

II.02. Per l'ambientazione socio-culturale delle eroine, si fa presto a sintetizzare. Esse appartengono a ceti in genere dimessi e perfino popolari, contadini o cittadini, pochissimo colti, magari analfabeti, anche se l'altera Anna (*Menzogna e sortilegio*) può vantarsi di "nascere bene", almeno per parte di genitore, ma l'estrema penuria in cui versa la condanna all'incultura e la riduce a illanguidire in un infimo rango sociale. L'incultura genera in tutte quelle donne<sup>8</sup> tratti

<sup>7</sup> Prima di Elsa Morante, Alexandra Kollontay, narratrice, oltre che leader politico russo, aveva scritto con *Le vie dell'amore* un romanzo in cui segue la vita di tre generazioni di donne, nonna, madre, figlia, suoi principali personaggi.

<sup>8</sup> L'analfabeta spagnolina Aracoeli trova un suo precoce prototipo in donna Amalia, nella novella omonima (1950) de *Lo scialle andaluso*.



comuni di carattere, sui quali si dirà in seguito, dalla contadina Alessandra alla maestrina Ida di cui viene spesso ricordato il "cervello debole".<sup>9</sup> Sul piano epocale, esse vivono in un tempo dai rilievi sfocati, tranne per *La storia*, fortemente scandita dallo scoccare delle date. Il momento si deduce solo da pochi indizi che segnano sia un primo anteguerra discreto (*Lo scialle andaluso e Menzogna e sortilegio*), sia il secondo anteguerra (*L'isola di Arturo*), sia lo stesso ventennio e il secondo dopoguerra (*Aracoeli*). Una gettata di un secolo dunque se si accetti d'includervi l'arco degli antefatti vissuti dalla generazione delle anziane. Tolta la diversità delle vicende esistenziali, non risultano differenze di sorta tra la condizione di Alessandra, di Anna, di Nunziata e di Aracoeli, tutte casalinghe, cui si può senz'altro aggiungere la maestrina Ida le cui attività avvistabili nel romanzo rimangono legate alla casa e ai figli. Tutto avviene come se lo scorrere pluridecennale dei giorni non avesse punto cambiato l'esistenza delle eroine. Si riprenderà in seguito quest'ultimo rilievo (II.13).

II.03. Geograficamente, esse appartengono tutte all'area mediterranea centro-meridionale, sia italiana che spagnola per quanto riguarda Aracoeli. Generalità condivise che rendono plausibili il tipo di comportamento delle protagoniste la cui meridionalità autentica vicende legittimabili solo se reinserite nell'ambito di una precisa cultura etno-antropologica ancorata ai suoi immemoriali arcaismi. La ginecografia di Elsa Morante si ubica nello spazio ad essa più adatto. L'evidenza si fa palmare nel caso di Nunziata (*L'isola di Arturo*), data l'alta improbabilità che una sposina sedicenne di altra cultura serbi intemerato affetto (anche se soggetto a breve tentazione) per un marito omosessuale che la condanna a forzosa vedovanza. Pacifica risulta qui l'influenza del fattore culturale.<sup>10</sup> Educata dalle suore e vagheggiata a lungo l'idea di farsi monaca, la ragazza osserva i suoi voti coniugali nella stessa candida onestà con cui avrebbe osservato la regola di castità. Elsa Morante reca la maggior cura a razionalizzare il mancato ribellismo della tenera giovane.<sup>11</sup> È certo per altro che la penuria di mezzi economici propri acuisce la dipendenza affettiva delle eroine. Il quadro vale per tutte, dal primo all'ultimo romanzo. Tutte ragazze senza il becco d'un quattrino, per cui prive di libere scelte devono sottostare alle imposizioni virili.

II.04. Ecco perché quelle donne hanno da rimuovere, riuscendo talvolta a sublimarle, le loro pulsioni elementari in virtù degli archetipi di una cultura

---

<sup>9</sup> V. nella *Storia* le pp. 43, 58, 62, 100, 106, 175-79, 241, 310, 328, dalle quali risulta che Ida ha molto da vedere con le felliniane Gelsomina e Cabiria.

<sup>10</sup> Malgrado l'opinione di chi, come la Deutsch, I, pp. 301-27, è portata a ridimensionarlo. Ma vedremo in seguito (V.01) che anche Elsa Morante giunge ad un'interpretazione che riduce grandemente l'influenza di tali fattori.

<sup>11</sup> Sul processo di domesticazione subito dalla donna meridionale, cfr. la scrittrice franco-italiana, vissuta a lungo in Sicilia, D. Flamant-Paparotti.

fortemente coattiva. Chi ama, anche se respinta ed umiliata, non ha altra scelta che una fedeltà a tutta prova che la nobilita ai suoi propri occhi. Su tal piano, Anna come la prostituta Rosaria, Nunziata protetta dalle sue innumerevoli madonne,<sup>12</sup> si possono dare la mano. Per non accettarsi fedifraghe, rispettano tutte una vedovanza effettiva o fantasticata. Tale Giuditta (*Lo scialle andaluso*), tale Ida nonostante lo stupro subito. Il caso di Aracoeli è solo apparentemente diverso.<sup>13</sup> Anche lei si serba fedele al primo amore, perfino quando la morbosa devastante ninfomania l'ha tramutata in forsennata menade, perché l'offrirsi a tutti e, per finire, il ricoverarsi in un bordello vanificano il tradimento col numero degli atti peccaminosi. Aracoeli vive la sua frastornante furia libidinosa come una *via crucis* dalla quale solo la morte le permetterà di uscire. Siamo in quel caso a siderea distanza dall'amore. Ma anche nel fallo consapevole l'unicità del trapasso è legge assoluta. Dopo la sua breve avventura extraconiugale, Alessandra (*Menzogna e sortilegio*), giovanissima sposa di un marito anziano, si manterrà fedele al solo uomo della sua vita, il figlio Francesco nato da quella relazione.

II.05. L'aggrapparsi disperato alla fedeltà amorosa, nonostante tante circostanze contrarie e tanti smacchi sofferti non solo rispecchia l'identificazione della donna ad un'immagine ideale di sé ma palesa la drastica rimozione dell'eros come pulsione di vita. La frigidity è lo scotto liberatorio da pagare per questa repressione. Esseri desideranti, quelle eroine si autocastrano anche se molte di loro (Cesira, Anna, Rosaria, Alessandra) fantasticano altri mondi possibili in cui i loro aneliti all'amore troverebbero appagamento. Se sono appena alfabetizzate, si rinchiudono come Anna nell'universo compensativo della finzione. A quelle donne anafrodisiache, sconosciuta è la voluttà dei sensi.<sup>14</sup> Tranne Aracoeli, vivono continenti. Alcune sono dichiaratamente frigide: Alessandra, Ida. Altre reprimono i loro slanci carnali con un severo colpevolizzarsi, tale Nunziata. Anna poi si strugge dall'essersi concessa una volta al marito, tradendo così il morto cugino cui ha dato la sua anima.

L'educazione sessuofobica ricevuta non rimane estranea a siffatto comportamento.<sup>15</sup> Bisognerà giungere ad *Aracoeli* per incontrare una donna felice

---

<sup>12</sup> Si ricordi quando Nunziata le tira fuori dalla sua valigetta sotto gli occhi dell'allibito Arturo, ne *L'isola di Arturo* 92-94.

<sup>13</sup> Giova forse sapere che in un romanzo di P. Louÿs, *Psyché* (1927), il personaggio femminile centrale, una sensuale indiana, si chiama Aracoeli.

<sup>14</sup> L'inchiesta condotta da G. Parca, ne *L'albero della solitudine*, presso le donne delle borgate romane c'informa, p. 13, che il 90% di quelle confessavano allora di essere frigide.

<sup>15</sup> La Deutsch, I, p. 202, pur ridimensionando l'impatto dei fattori culturali, ammette che "le costrizioni imposte dalla società alla sessualità femminile possono aggravare la predisposizione all'inibizione". Per quanto riguarda Alessandra, apprendiamo che "I suoi sensi, come quelli di una vergine, rimanevano sigillati, inaccessibili al piacere e al desiderio; e tali rimasero in cospetto d'ogni uomo, per tutta la sua vita" (*Menzogna e sortilegio* 333). Per Ida, v. *Storia* 36-37.



nella sua coniugalità. Ma è gioia scarsa e fugace, prestando lo sposo servizio nella marina, che la donna dovrà poi pagare con gli strazi inflittile dal suo stato patologico che annulla la trasgressività degli atti.<sup>16</sup> Le uniche donne morantiane mostranti disposizioni a una sana sensualità sono la prostituta Rosaria (*Menzogna e sortilegio*) e la giovane Patricia (*Storia*). Della prima è da delibare il gustoso discorso fatto ad Elisa bambina sul gaudio infinito provato nel dormire insieme degli sposi; della seconda ci vengono descritte le estasi godute nelle braccia di Nino.<sup>17</sup> Purtroppo, entrambe le ragazze verranno defraudate di quelle gioie, sia dall'abbandono, sia dalla morte, e rimarranno vincolate al ricordo degli scomparsi. La disgrazia, sotto forma di frigidità<sup>18</sup> o di mancanza, colpisce dunque inappellabilmente la libidine della donna, ingiungendole il più delle volte di intristire nella solitudine del corpo o di riversarsi nella passione per i figli.

II.06. Quelle eroine in verità non riescono a trovare soluzioni alternative alle loro sciagure perché non hanno il gusto della felicità. Sono condannate al patire per disposizione interiore. È visione kirkegaardiana<sup>19</sup> ma anche culturale della "femminitudine". Invece di colluttare con il dolore, lo accettano. Quand'anche in partenza non fossero masochiste, finiscono col diventarlo. Sorprende la loro assoluta mancanza di sensi di ribellione, di quella combattività in atto nelle eroine di tipo flaubertiano o ibseniano la cui rivolta va incontro al fallimento, indubbiamente, ma intanto c'è. Esse subiscono. Le escandescenze di Anna sono i segni più vistosi della sua velleitaria debolezza.

II.07. Osserviamo per giunta che son tutte donne di clausura, da Anna, nella sua casa diventata tomba, da Alessandra, Cesira, Concetta, da Nunziata, nuova Arianna insularizzata, a Ida murata dai suoi spaventi, ad Aracoeli carcerata dalla sua foia. Altro archetipo dunque: quello dell'inafausto gineceo, della segregazione volontaria o sofferta, cui il caso di Elisa reclusa recitante (*Menzogna e sortilegio*) reca supplementare illustrazione. Allora il masochismo si sviluppa a partire dal narcisismo ossia dal normale amore di sé che non riesce più ad arginarlo. Troppe rinunzie lo hanno scompaginato; troppe disgrazie piovute addosso alle donne, lasciandole contuse per la vita. Le eroine inclinano fatalmente al gusto dell'autodistruzione e finiscono con il bruciarvisi. Dopo Cesira che prende a

---

<sup>16</sup> Cfr. M. Bonaparte, *Sexualité de la femme* 253, che ricorda il caso di una trentacinquenne affetta da onanismo compulsivo (fino a quindici volte al giorno) la quale, chiesto al suo medico di venirne curata mediante un atto chirurgico, non poté guarire perché si trattava di turbe psichiche.

<sup>17</sup> Rispettivamente in *Menzogna e sortilegio* 675, e ne *L'isola di Arturo* 406.

<sup>18</sup> Ma S. de Beauvoir stima che "la frigidità possiede l'enorme vantaggio di rendere le donne meno dipendenti dagli uomini", in "*Le Deuxième sexe*", *trente ans après*", dialogo con A. Schwarzer, citato da J. J. Zéphir, *Le Néoféminisme de Simone de Beauvoir* 187. L'opinione della Beauvoir non è pertinente alla situazione della donna morantiana.

<sup>19</sup> "Che sfortuna nascere donna! Eppure la peggiore sciagura, quando si è donna, è in fondo il non accorgersi che è sciagura" (cit. da Zéphir 153).



odiarsi per le offese patite (*Menzogna e sortilegio* 116-21), il processo viene documentato dal caso limite di Anna la quale ha riportato immedicabili ferite narcisistiche dal beffardo disinganno inflittole dal cugino che lei continua lo stesso ad amare invece di togliersi di dosso quella scottante tunica di Nesso, mettendocela tutta a svilirsi e a rovinarsi fisicamente, con un volersi martoriare che sfocia inevitabilmente in devastante schizofrenia.<sup>20</sup> La menzogna, invece di configurarsi a quel farmaco vitale di cui Erasmo elogiava l'efficacia,<sup>21</sup> si tramuta in mortale sortilegio per il fatto che quando non rimarginino normalmente le piaghe aperte dalla vita o non finisce in tempo il lavoro del lutto si scivola nel disprezzo e nell'odio suicida di sé.<sup>22</sup> La vicenda di Anna può così venire riallacciata a quella di Ida, o di Aracoeli, entrambe ferite a morte dalla scomparsa dei figli.

II.08. Presso Elsa Morante, la donna non è esattamente vittima del "sultano", per dirla con Gabriela Parca, bensì quella dell'uomo assente. Essa annaffia piuttosto "l'albero della solitudine" con le sue lagrime.<sup>23</sup> Una perseguitata appare solo nell'universo fantascientifico de *Il mondo salvato dai ragazzini*, laddove il personaggio si accolla la parte di capro espiatorio. Dalla narrativa morantiana mancano le mogli picchiate, sfruttate o vilipese. Abbondano invece quelle trascurate. La coppia non esiste.

II.09. Un primo provvisorio consuntivo di quanto rilevato finora permette d'ipotizzare che l'autrice sembra accettare per valido il concetto ontologico di un'essenza femminile, anche quando fa il debito spazio ai fattori condizionanti sull'odati (II.03). Le sue eroine sono state ammaestrate a soffrire e a rassegnarsi secondo modelli istituzionali poi diventati connaturali quali veri e propri archetipi cui uniformare le proprie condotte. Non problematizzano la loro vita, il loro essere-al-mondo, il loro posto in seno alla società. Rimaste istintive, agiscono istintivamente, per cui amare è l'unico scopo di un'esistenza carente

---

<sup>20</sup> Un esempio tra i tanti adducibili di tale autolesionismo ci viene offerto dalla scena in cui Anna, colta da vertigine erotica, oltre che tagliarsi metà dei capelli, si lascia bruciare il viso dal cugino: atti simbolici di un sospirato sverginamento che il giovane, mosso da impulsi sadici quanto trattenuto da residuo conformismo moralistico le nega. V. *Menzogna e sortilegio* 183-85.

<sup>21</sup> La raccomandazione si legge nell'*Elogio della follia*, al cap. XXII, circa quell'amore di sé, cioè la provvida Filautia: "Talmente è necessario che ognuno si compiacca di se stesso e si applaudisca per il primo al fine di potersi fare applaudire dagli altri e sentirsi felice".

<sup>22</sup> Così la Deutsch I, p. 169. Matilde Serao, narratrice dell'Ottocento, seppe illustrare il marasma psichico di donne ferite nell'immagine di sé. Cfr. M. Jeuland-Meynaud, *Immagini*.

<sup>23</sup> Si allude qui al noto libro di G. Parca, *I sultani*. Leggendo più avanti, si vedrà che le conclusioni del nostro saggio collimano con quanto ha scritto A. Guiducci nelle sua Pref. a *Le nuove lettere portoghesi* di M. I. Barreno, M. T. Horta, M. V. Costa: "Isolamento, sottomissione, clausura. . . . Sottomissione, pazienza, obbedienza, mordere il freno, serrare i denti, dare tutto e non aver nulla" delle donne odierne evocate dalle scrittrici portoghesi (ivi, p. VII).

d'impegni civili. Esseri doloranti, serve a definirle il proverbio meridionale ricordato da Alessandra: "Lagrime piante da donna son come l'acqua del mare / non è buona da bere, ma è buona da annegare" (*Menzogna e sortilegio* 396)

II.10. Siffatto dolorismo si radica nella loro passività.<sup>24</sup> Creature che sopportano, che non prendono la vita di petto e, subita una prima sconfitta, si abbandonano a quella che ritengono essere la loro sorte. Anna, abbandonata da Edoardo, si lascia sposare da Francesco. Nunziata accetta Wilhelm perché costretto dalla madre. Ida prende il marito senz'amore e quando violentata da Gunther, non solo gli si concede senza resistere ma entra in una specie di trance epilettica che le toglie ogni coscienza dell'assalto sofferto; rinuncia ben sintomatica (*Storia* 82). Quelle donne non solo non agiscono sugli eventi, ma si lasciano manipolare da essi. Di modo che, sul frontespizio dell'opera omnia si potrebbe porre a sovrattitolo *Le vinte*, nel concetto stesso ideato dal Verga per il suo ciclo narrativo. Non tocca mai loro di decidere. Aracoeli anzi rimane in atteggiamento puerile davanti al marito che la vezzeggia appunto perché sposa bambina, sposa bambola.<sup>25</sup> Son tratti essenziali che agevolano lo slittare nel masochismo. La donna tende al sacrificio di sé perché, come insegnano gli psicologi, passività e autolesionismo vanno di pari passo<sup>26</sup> e lei si identifica con gli archetipi più arcaici della femmina sottomessa al maschio.<sup>27</sup> Anche quando la narratrice dà chiari segni di volersi distanziare dalle prediche maschilistiche snocciolate da Edoardo all'adorante Anna (*Menzogna e sortilegio* 180-82), la sua tematica complessiva conforta quelle tradizioni retrive, facendo sì che i suoi romanzi rimangano all'insegna dell'elegia e del lamento.<sup>28</sup> Non si apre varco né traluce il minimo barlume di speranza da un capo all'altro della traiettoria esistenziale femminile, neanche quando i costumi sociali accennano ad inflettersi.<sup>29</sup> Vi è come un partito preso doloristico

---

<sup>24</sup> La Deutsch, I, pp. 190-206, ha consacrato un capitolo alla passività femminile in cui vede la componente basilare della personalità della donna e il normale avvio al masochismo: "La vagina, organo completamente passivo e ricettivo, aspetta, per diventare funzionalmente eccitabile, l'arrivo di un agente attivo" (ivi, p. 199).

<sup>25</sup> Sposa sotto molti riguardi simile a quella che il marito pretende nell'ibseniana *Casa di bambola*.

<sup>26</sup> V. *supra*, n. 24. Anche la Bonaparte dice una cosa del genere: "La penetrazione implica l'effrazione della sostanza. . . può comportare la distruzione di questa. . . La fecondazione della cellula femmina inizia così da una specie di ferita. La cellula femmina è, a modo suo, primordialmente 'masochista'. Orbene sembra che quelle prototipiche reazioni cellulari si trasferiscano in blocco alla psiche dei portatori e portatrici di quelle stesse cellule, e l'atteggiamento psico-sessuale nella specie umana, maschio o femminile, ne riesca tutto pervaso" (128).

<sup>27</sup> Così anche Augusta, sorella di Edoardo, unica fanciulla aristocratica, anche se scorta di straforo, ha da sottomettersi alle bizzarrie del fratello solo perché femmina (*Menzogna e sortilegio* 89).

<sup>28</sup> In questo senso, l'appunto mosso all'autrice di essere "nemica della donna" da Luisella Fiumi sul settimanale "Amica" non è del tutto ingiustificato malgrado quanto scrive sull'argomento A. Izzo, Elsa Morante "contro le donne?".

<sup>29</sup> Per un sommario dell'evoluzione in materia, cfr. R. Tannahill, *Sex in History* (1980), consultato nell'edizione francese, *Le Sexe dans l'histoire* 330-32.

legato ad una visione pessimistica della vita sulla quale si tornerà in conclusione, ammesso che la meridionalità dello sfondo non sia estranea alla rappresentazione che le eroine hanno di sé.<sup>30</sup> Se guardiamo a monte dei casi evocati dalla scrittrice, scorgiamo l'ombra dell'appendicista napoletano Francesco Mastriani, il quale esprime a lettere cubitali l'idea del fatale soffrire della compagna dell'uomo, parere che, guarda caso, collima a puntino col proverbio campagnuolo citato da Alessandra.<sup>31</sup>

II. 11. Che senza esserne consapevole Elsa Morante si sia lasciata intrappolare da strisciante misoginia, conferendo alle sue eroine tratti di debolezza, di fantasticaggine e di fralezza psichica? Sono decisamente in troppe le sue neurolabili.<sup>32</sup> Quale diversità con il personaggio vitale, estroso e libero dell'indomabile Sinforosa con la quale amareggiava Cosimo di Rondò ne *Il barone rampante* (1957)! Ma dietro quella sagoma di centauressa settecentesca faceva capolino l'esistenzialismo dei Lumi recuperato da Calvino. E ancora: non si fanno mai vedere di quelle spigliate ragazze di San Frediano (1951) così pronte ad impartire agli infidi bellimbusti il salato castigo che essi si meritano. Le eroine di Elsa Morante vanno incontro alle insidie della vita in ordine disperso mentre alle spalle delle spregiudicate sanfredianine preme il senso tutto pratoliniano di un'attiva solidarietà tra gli esseri. La donna morantiana vive in solitudine, tagliata fuori dal consorzio sociale. Non la si vede mai dividere con un'amica preoccupazioni e dolori.<sup>33</sup> Il caso di Rosaria è più unico che raro. Anche quando circostanze ostili la costringono a vivere in mezzo agli sfollati, Ida non lega con nessuno quasi riluttasse a stringere vincoli d'amicizia fuori dalla cerchia familiare. Su tal punto, l'uniformità è totale. Può capitare anzi, come nel caso di Nunziata, che la donna detesti le sue congeneri.<sup>34</sup> Privata di vita sociale, da reclusa la donna diventa per forza una segregata, anche in mezzo ai suoi.

<sup>30</sup> Cfr. le riflessioni di A. M. Macciocchi, nella Pref. a S. Aleramo, *Una donna* 9-10.

<sup>31</sup> Su questo problema capitale, v. M. Jeuland-Meynaud, *La Ville de Naples après l'Annexion*, dove si vede la triplice vocazione della donna mastrianesca riassunta nel trionfo: AMARE-SOFFRIRE-PREGARE.

<sup>32</sup> Valga per tutte la Nora della *Storia*, che annega nel mare per aver voluto raggiungere Gerusalemme a nuoto. Con la Morante non siamo molto lontano dal Weininger di *Sesso e carattere* (1903), irriducibile detrattore della donna, ma col fiato mozzato davanti alla madre, le cui tesi furono del resto accettate da Lou Andreas Salomè, ortodossa discepolo di Freud (come la Bonaparte e la Deutsch), la quale poco prima di morire stimava ancora (1936) che il realizzarsi vitale della donna non si effettua in un'attività intellettuale. Cfr. i *Taccuini intimi* consultati nell'edizione francese, *Carnets intimes des dernières années*, con Pref. di J. Le Rider, per cui la donna è più vicina dell'uomo alla natura vivendo spontaneamente l'unità del gran tutto e radicandosi profondamente nel suolo primigenio della vita (54). Si risponderà *infra* alla domanda sulla "misoginia" larvata di Elsa Morante.

<sup>33</sup> Tale è il caso, non unico, di Anna. V. *Menzogna e sortilegio* 157 sgg. La Deutsch ha mostrato (28 sgg.) quanto fosse deleteria la mancanza d'amiche per la ragazza, che non riesce a sciogliere il vincolo familiare e a costruirsi un ego indipendente.

<sup>34</sup> Cfr. *L'isola di Arturo* 181, 289.



II.12. Vive anche estraniata dal proprio corpo, altro notevole denominatore comune alle eroine. Il corpo viene definito come "macchina lacerante" (*Il mondo salvato dai ragazzini* 126). Si riscontra ovunque il disinteresse delle donne per la propria corporeità, anche quando una Cesira (*Menzogna e sortilegio*) sfoggia infantilmente i gioielli rimastile. In tanto estraniamento non vi è niente che possa stupirci, dopo il bando intimato alla sensualità. Le eroine sono assenti dal proprio corpo per non andare d'amore e d'accordo con esso, per non sentirlo come supporto del proprio-essere-al-mondo, per tacitarne le pulsioni lancinanti. Rigetto autolesionistico in personaggi come Anna, spinta a odiare il proprio corpo e rovinata dalla grassezza (*Menzogna e sortilegio* 607; 684), e come Elisa. Né più soddisfacente è la relazione di Ida con la propria fisicità. Di lei si apprende che "in compagnia del suo corpo si sentiva più sola" (*Storia* 83). Che dire poi dei guasti che gli infligge Aracoeli durante i suoi deliri masturbatori ed altri? Tranne che in popolane autentiche più sane mentalmente quali Alessandra, Nunziata e Rosaria, la trascuratezza masochistica della propria carne conduce le rimanenti eroine a comportamenti schizofrenici facenti capo alla pazzia e alla morte. Le donne di Elsa Morante intrattengono col proprio corpo rapporti catastrofici. Maltrattandolo, vengono sfrattate da esso.<sup>35</sup>

II.13. Passività, masochismo e rassegnazione ai voleri di una quale che sia trascendenza fanno sì che manchino del tutto da quella nutrita galleria femminile tipi di ribelli, decise a trasgredire i divieti imposti dal costume vigente. Alla petulante adolescente Anna tosto sottentra una creatura svogliata ed apatica. Si badi bene. Non si deplora qui l'assenza di "eroine positive", di stampo gorkiano o jdanoviano, e non si fa minimamente carico alla scrittrice di essersi mantenuta alla larga dal realismo socialista.<sup>36</sup> Il discorso è altro. Ci si meraviglia solo che le sue donne siano tutte ritagliate dallo stesso *pattern*, tutte rivestite degli stessi abiti; che non se ne trovi neanche una disposta a scattare; nessuna "Penelope che vada alla guerra", tanto per intenderci; che mai venga accennato alcun trasalimento che le inclini "dalla parte di Lei".<sup>37</sup> Eppure, all'inizio del secolo, Sibilla Aleramo, pagando di persona un gravoso pedaggio per la propria emancipazione, aveva abbozzato in *Una donna* (1906) il profilo di un'Eva futura che da oggetto s'impuntava a divenire soggetto della propria vita, anche a costo di soccombere nell'improbabile lotta. Non si pretende certo dalla narratrice la quale giustamente crea sotto il dettato dell'immaginazione che si schieri col M. L. F. e

---

<sup>35</sup> Cfr. Deutsch, I, p. 235: quando il masochismo supera certi limiti, "la donna si sottopone felice agli stenti, alle sofferenze e anche alla morte" (I, p. 235).

<sup>36</sup> Come del resto si applica a fare la Beauvoir, con questa spiegazione: "Aborrisco gli eroi positivi, e i libri con eroi positivi non m'interessano" (cit. da *Zéphir* 18).

<sup>37</sup> Si accenna qui a due noti romanzi: *Dalla parte di lei* (1949), di Alba De Céspedes, e *Penelope alla guerra* (1961) di Oriana Fallaci.

faccia sventolare dalle sue eroine la bandiera della protesta sociale, come aveva osato il romanziere francese Victor Margueritte con *La Garçonne* (*La maschia* 1929), destando a suo tempo strepiti e schiamazzi. Sia ben chiaro. Si rileva solo che questi romanzi, scritti da una donna di forte personalità, non propongono mai energiche figure femminili, di quelle che si affermarono in ogni tempo e sotto ogni cielo, fosse pure alla fin fine per uscire sconfitte dalle loro battaglie. Le donne morantiane nascono già vinte perché assolutamente passive<sup>38</sup> e perché la loro incultura dà agio a superstizioni e proliferanti ubbie di offuscare il loro intendimento. Sicché laddove altre avrebbero potuto riedificare qualcosa dai frantumi delle proprie speranze, si macerano in dolori archetipici, rovinando tutto e tutti intorno a sé. Esseri irrazionali, vivono insomma nel chiuso e nell'inerzia di un mondo onninamente fosco, ignare che ci sono forse ragioni per sopravvivere fuori dalla cerchia angusta delle mura domestiche. Prive di sbocchi storici, quelle donne non rivelano un'uncia di somiglianza con la Weil, quella de *La condizione operaia* (1951) che ispira visibilmente gli sproloqui di Davide (*Storia*) e risulta iscritta dalla Morante sulla tabella d'onore dei Felici Pochi (*Il mondo salvato dai ragazzini* 122), fosse con un carico d'inaudite sofferenze. Sembri paradossale ma ci consta che l'unica femmina attiva in tutti questi romanzi è la cagnetta Bella alias Pelosozzo, madre suppletiva di Ueseppe che combatte fino all'ultimo sangue la sua strenua battaglia a difesa del bambino.

II.14. Ma nella fattispecie, l'irrazionalità ha preso talmente la mano alla scrittrice da togliere ogni esemplarità alla vicenda. Anche se, indubbiamente, Elsa Morante parteggiava per "Lei",<sup>39</sup> a patrocinare questa causa le soccorsero proiezioni nel passato. Secondo la Bonaparte, studiosa di Freud, ci sono tre tipi di donne: quelle che accettano, quelle che rinunciano, quelle che rivendicano (233). Orbene, presso Elsa Morante, nel preciso momento in cui alberggiavano tempi nuovi e nasceva il femminismo italiano, venivano trascurate le contestatrici per fare spazio a creature avviate senza mezzi termini a soluzioni di rinuncia, le quali trovavano sfoghi e compensi provvisori nella maternità, un certo tipo di maternità che non poteva aiutarle a lungo a trascendersi e a giustificare il proprio esistere. Ecco il punto: la scrittrice narra storie di donne, sì, ma anzitutto di madri. Sotto qual luce? Lo vedremo adesso.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Di A. M. Macciocchi v. anche "*La donna nera*". "*Consenso*" femminile al fascismo, dove si legge che per strappare approvazioni dalle donne, si fece leva su tendenze masochistiche, stimolando la loro interna pulsione di morte.

<sup>39</sup> Prova ne sia il modo come ritrae i due uomini che hanno devastato la vita dell'eroina e subdolamente denuncia l'indissolubilità del vincolo coniugale: "Ciò che è stato congiunto in cielo, nessuno potrà disgiungerlo sulla terra" (*Menzogna e sortilegio* 419). Che Elsa Morante fosse a conoscenza intima della Weil conferma Garboli in *PCBA* pp. XI, XVIII-XXIII.

<sup>40</sup> Non si coglierà qui pretesto ad accampare presunte frustrazioni di chi madre non fu mai. G. Venturi ha avuto parole finissime in *Morante* (48-50) per analizzare il tema. Ricordiamo anche Sgorlon.



III.01. Da questi racconti consta in effetti che la donna morantiana si realizza nella maternità e da essa appunto viene ontologicamente cresimata quale essenza poiché il più delle volte agisce come “natura” nel senso già allegato al termine dal Pirandello dei *Sei*.<sup>41</sup> Tutte quante le eroine aspirano a diventare madri, perfino l’Antigone di *Una serata a Colono (Il mondo salvato dai ragazzini)* che riveste panni materni per consolare l’affranto genitore. Ricordiamoci delle trepide attese di Aracoeli quando, ancora mentalmente sana, si prepara a partorire un secondo figlio, e della tenera accoglienza riservata da Ida a Useppe, pure impostole da violenza carnale. Ida non considera neanche per un attimo la possibilità di abortire.<sup>42</sup> Nessuna, perfino la non amante Anna, che ha auspicato perdutamente un bambino da Edoardo per collocarsi riguardo al diletto nella stessa situazione della madre Concetta (*Menzogna e sortilegio* 177-79), respinge la maternità venutale dall’odiato marito. Sennonché questa funzione striminzisce vieppiù il residuo narcisismo delle donne, inclinandole a sacrificare la propria vita all’avvenire della prole nella quale si investono totalmente.

III.02. Sin dai tempi della novella *La nonna* (1937), si è venuto affermando nelle eroine morantiane lo struggente desiderio di procreare, fiorendo in momenti di pienezza raggiante e provocando successivamente sofferenze e frustrazioni. Allo *stabat Mater gaudiosa* sottentra immancabilmente lo *stabat Mater dolorosa*, all’iconografia delle “natività”, quella delle “pietà”. Non si ripercorrerà la via in cui una folta schiera di critici si è già inoltrata a osservare gli appassionati trasporti delle madri.<sup>43</sup> Si vuole solo rilevare l’arcaicità pregnante dello stereotipo, anche se aggiornato sul modello freudiano che la scrittrice dà chiari

---

<sup>41</sup> Come si vedrà (VI.01), le femministe tra cui la Beauvoir oppongono al termine “natura”, di sapore ontologico, quello di “cultura” come valenza contingente. Pirandello scrive nella sua nota *Prefazione a Sei personaggi* che “il Padre, la Figliastro e anche il Figlio sono realizzati come spirito; come natura è la Madre”, trascinata dagli altri come “vittima rassegnata . . . non ha il minimo dubbio, lei, di non esser già viva; né le è mai passato per la mente di domandarsi come e perché, in che modo lo sia. Non ha insomma coscienza d’essere personaggio. . . è del tutto passiva. . . . Una natura fissata in una figura di madre . . . quasi un ciocco di carne compiutamente viva in tutte le sue funzioni di procreare, allattare, curare e amare la sua prole, senza punto bisogno perciò di far agire il cervello. [Quello che sente] Lo sente come dolore” (*Maschere nude* 61; 63-65). Meglio calzante di così! Ma se nel Pirandello del ’25, il mito della donna-natura era postumo del neo-romanticismo primonovecentesco, come storicizzare quello morantiano?

<sup>42</sup> In questo campo, Elsa Morante si trova in sintonia con P. P. Pasolini che nelle *Lettere luterane* si dichiarò recisamente ostile all’aborto, contrariamente alla Beauvoir. Ricordiamo al proposito la diversa soluzione narrativa adottata dal romanziere francese Yann Queffelec, ne *Les Noces barbares* (premio Goncourt 1985) dove una genitrice si chiude agli appelli disperati del figlio, disamato perché impostole da uno stupro. È forse in casi del genere che emerge la profonda diversità tra scrittori e scrittrici.

<sup>43</sup> Cfr. Sgorlon 104: “la maternità per lei, che non ha avuto figli, è uno dei momenti più arcani e divini dei grandi enigmi della natura”.



segni di avere a suo tempo assimilato. In realtà niente permette di distinguere le genitrici morantiane da quelle ottocentesche, di Zola (V. C. Toubin Malinas), Serao, Di Giacomo, ecc., tuttora incombenti sulle relazioni Giuditta-Andrea (*Lo scialle andaluso*), Alessandro-Francesco, Concetta-Edoardo, Nunziata-Carmine, Ida-Useppe, Aracoeli-Manuele, le quali ricalcano situazioni canoniche tra le meglio collaudate, anche se la narratrice vi ricama sopra con mezzi stilistici propri. Chiaramente la maternità largisce alla donna quel senso di compiutezza (*ripeness*) e di reginità trionfante che l'amore non le ha dato, e, tranne che per Anna, ne trasfigura la vita e ne potenzializza le attitudini all'amore. È sospensiva di dolore. Nel rapporto col figlio, la donna ricava dalla propria persona un'immagine abbellita, come in una passione amorosa corrisposta dove sentimenti di fusione, d'intimità profonda e di complicità arricchiscono la vita.

III.03. Perciò la perdita del figlio le dà quel tracollo che la scomparsa del marito le aveva risparmiato, risultando la più micidiale delle ferite narcisistiche, poiché lei passa dalla pienezza più inebriante al senso di un'irrimediabile finitezza, e la sua mente ne viene travolta. Se, dalla parte dei figli insorgono ambivalenza e freddo distacco critico, la madre è solo e definitivamente amore, tranne che nella situazione capovolta di Anna ed Elisa, come si vedrà fra poco. S'investe tutta nel bambino a causa della mancata funzione paterna e dell'assente relazione triangolare, sola in grado di garantire l'equilibrio familiare, consistendo appunto il ruolo del padre nel rompere il faccia a faccia madre-figlio. Sicché lei dispone per qualche tempo di prerogative esorbitanti che la illudono sui suoi poteri effettivi. Elsa Morante dimostra di essere perfettamente informata su quello che ormai sanno tutti i pediatri circa il comportamento iperprotettivo della madre e sul suo desiderio di riprendersi il figlio in grembo per sottrarlo alla morte. Che abbia poi tale inconscia pulsione sfondo edipico, l'autrice non lo ignora neanche come risulta dagli ebbri discorsi gorgheggiati dalle giovani spose ai loro pargoli, cucciolotti che esse si coccolano in una prolungata e avida ricerca di contatti cutanei.<sup>44</sup>

III.04. Elsa Morante fa di tutto perché la maternità appaia il destino della donna e la confermi nella sua essenzialità procreativa. Istituisce un "mother's day" come

---

<sup>44</sup> Nell'impossibilità materiale di citare tanti testi comprovanti tale universale contegno, si rimanda il lettore al solo esempio di Concetta, in *Menzogna e sortilegio* (162-63), quando la madre cerca di riprendersi il figlio ormai uomo: "Credimi, figlio mio, nessuna [donna] ti ama come me. Quelle t'amano adesso perché sei grande, ma io, quand'eri piccolo . . . già da allora ti amavo. . . E ti ricordi le belle cose che ti dicevo, non quando eravamo soli, ma davanti a tutti; perché . . . il nostro era amore santo, e tutti lo sapevano che eri mio. . . E quando eravamo soli, in camera, e ti attaccavo al mio petto, ci guardavamo, ci guardavamo tutto il tempo. . . Edoardo mio, le tue bellezze le conosco una per una. . . E quando tu, incominciando appena a parlare, mi dicevi . . . : *mamma, tu sei la mia sposa, sei la mia moglietta, l'amore mio*, io ridevo, ridevo, mi pareva d'esser pazza, al guardarti". Il corsivo è dell'informatissima scrittrice.

s'instaura l'adorazione perpetua nelle chiese.<sup>45</sup> Che tanto enfatizzare i rapporti fusionali madre-figli sia dovuto all'ascendenza ebraica della scrittrice combinate con l'effusività meridionale?<sup>46</sup> Comunque, presso Elsa Morante l'affetto materno si esaurisce tutto in questi trasporti viscerali, sprovvisti cioè d'intellettualità.<sup>47</sup> La donna essenza-natura intrattiene col figlio un'intesa specificatamente carnale e, diciamo così, cutanea. Non riesce mai ad una relazione pedagogico-didattica, anche nel caso della maestra Ida, e non per l'incultura rilevata sopra (II.02), se anche la madre più illetterata ha sempre molto da insegnare al suo bambino, bensì perché progetto narrativo dell'autrice è confinare la genitrice in una primordialità istintuale aliena da ogni forma di raziocinio. La donna non ragiona. È solo principio creatore, fonte di vita e basta. Visione gnostica. Anche da questo punto di vista, l'unica madre svolgente funzioni educative è la cagnetta Bella, nel mondo alla rovescia de *La storia*.

III.05. Queste singolarità possono trovare chiarimento nel tratto seguente. Se si osserva l'insieme dei racconti di Elsa Morante, si rimane colpiti dall'esiguità del nucleo familiare. Benché meridionali, quelle famiglie (tranne quelle rimaste dietro le quinte di Nicola Amore — *Menzogna e sortilegio* — e di Violante — *L'isola di Arturo* — presentano la stranezza, frequente, del figlio unico e, onninamente, del maschio unico: atto mancato, forse, di quelle derelitte, quasi inconsciamente esse considerassero tradimento il dare un fratello al solo uomo della loro vita. È insomma una situazione di fedeltà masochistica che di rimando rinfocola il desiderio della madre di prolungare indefinitamente la sua relazione esclusiva col figlio il quale non potrà non uscire danneggiato da tanta idolatria. Quel tocco di modernità di quasi controllo delle nascite decuplica in realtà la forza del vincolo affettivo materno, riattivando una primitività da cordone ombelicale. Non ci stupisca quel porre l'accento su tanta capacità di amore se riferita all'insignificanza dei rapporti intellettuali. Piuttosto ci si ricordi che, nell'ideologia penultima, forse di gravidanza reichiana<sup>48</sup> de *Il mondo salvato dai*

<sup>45</sup> Su quella ricorrenza festiva istituita negli States, cfr. F. Thébaud, *Faites des mères* 24. Secondo la Thébaud, è ideologia totalmente estranea alla liberazione della donna.

<sup>46</sup> Sulla madre ebraica, v. il romanzo di Ph. Roth, *Portnoy e il suo complesso*, in cui il personaggio si sente soffocato dalla mamma, dal corpo, dalla legge, dalle parole di lei, onde il suo scacco sessuale, da ricollegare con quello di Edoardo (*Menzogna e sortilegio*) e di Manuele (*Aracoeli*), i quali non riescono a guarire dal vizio incurabile dell'amore filiale (*Aracoeli* 23-25, 100-9). Cfr. pure G. Achache, *Yiddische mamma*, in *La Mère* 78-79. Per le madri ebreë "la totalità del loro essere si organizza intorno ai figli, all'esclusione di ogni centro d'interesse. . . L'effetto indotto è . . . una nevrosi coi fiocchi per il figlio".

<sup>47</sup> In questo senso, l'epigrafe premessa a *Lo scialle andaluso* (5) illumina il contenuto dell'opera omnia: "Ma lei [l'uccella di mare], piena di grazia, / sotto l'ala gelosa / che veglia i cari ovetti / il nudo tremito ascolta d'altre alucce sue figlie / e i quieti affetti suoi nient'altro sanno".

<sup>48</sup> Cfr B. Grunberger e J. Chasseguet Smirgel, *Freud ou Reich?*, secondo i quali pare a Reich che bambini e adolescenti possiedano un potenziale rivoluzionario considerevole (173). Tesi che Elsa Morante raccolse forse dai sessantottini o derivò da letture personali.



ragazzini e de *La storia*, la speranza, se deve esserci, ci viene dagli esseri puri quanto ingenui, dagli Useppi ricchi d'intuizione ma tardi di mente, in una parola dal cuore. Così l'Antigone de *La serata a Colono (Il mondo salvato dai ragazzini)* simboleggia la caritas, l'inesauribile dono del seno materno. E rammentiamo d'altra parte che Ida, la quale va oltre ogni limite nel sacrificio masochistico di sé per Useppe, ci viene ripetutamente descritta come un "cervello debole". La donna quindi, invece di riconquistare nella maternità una sua specifica autonomia,<sup>49</sup> vi aliena la sua residua libertà.

IV.01. Una rubrica particolare va aperta al caso della recitante Elisa, anch'essa includibile in queste pagine così per la sua strana figura di donna come per la natura del suo attaccamento alla madre. Elisa-Elsa, secondo i subiti chiarimenti della critica,<sup>50</sup> sintetizza da sé l'ambiguità connessa al personaggio del recitante il quale pesca senza troppe preoccupazioni di attendibilità nel profondo della memoria allo scopo di riportarne a galla, e sì che abbiano senso per il lettore, non solo interi squarci evenemenziali effettivamente vissuti durante l'infanzia bensì notizie appartenenti alla sua protostoria e perfino preistoria genealogica, oscillando le sue cronache familiari tra memorialismo e invenzione, con un vistoso e, nel caso di Elisa, continuo scambiarsi le parti di queste due istanze, per cui il romanzo rimane arenato al più tradizionale demiurgismo narrativo nonostante i sotterfugi parapsicologici usati dall'autrice a rimodernare e legittimare le sue procedure diegetiche. Intuito e/o visionarietà si dispiegano a tutto campo, lasciando avvistare in penombra la regista che tira i fili di tutte quelle marionette. Elisa, anche se un po' indietro rispetto ad Arturo e a Manuele, non è meno personaggio a tutti gli effetti, anche se condannata alla staticità di chi sta a guardare e a riferire. Compensa la stasi del voyeurismo con la dinamica introspezione che conduce su di sé al fine di risolvere il proprio enigma grazie a quello dei suoi estinti, stimando in tal modo di poter recuperare la perduta oggettività.

IV.02. A prescindere dunque dagli altri recitanti per far convergere l'indagine su Elisa, si dirà che lei aggiunge all'esercizio di un'incessante attività autoscopica<sup>51</sup> la pratica di poteri esplicitamenti paranormali, medianici e perfino stregoneschi (*Menzogna e sortilegio* 17-18) che le consentono la visione dei fatti altrimenti inaccessibili della saga dei suoi. La sua penna va edificando una struttura

---

<sup>49</sup> Così S. de Beauvoir: "non avviene sempre che i privilegi individuali del maschio gli conferiscano libertà in seno alla specie; la femmina si riprende nella maternità un'altra specie di autonomia" (*Le Deuxième sexe* I, p. 74).

<sup>50</sup> Sgorlon (45) vede nella scelta del nome di Elisa una civetteria narcisistica di Elsa.

<sup>51</sup> Innumerevoli sono i passi in cui Elisa si vede personaggio tra i personaggi e si autodefinisce: "imbronciata e docile fanciulla, avvezza alla malinconia" (*Menzogna e sortilegio* 531); "la fiera Elisa De Salvi" (657); "la povera Elisa" (690).



piramidale trigenerazionale la cui punta capovolta poggia sulle spalle di lei superstite, bloccandone il vivere in quest'assunta missione di custodia e di divulgazione dei segreti dell'archivio familiare. Elisa si sobbarca a quell'enorme compito cronachistico, negandosi masochisticamente a esistere per conto proprio, chiudendosi al mondo dei vivi nell'unica compagnia di un gatto, accettando remissivamente il ruolo di amanuense sensitiva che recepisce e si lascia divorare dai miti pullulanti dei suoi, diventando "una sorta di monaca romita, indemoniata e pazza" (*Menzogna e sortilegio* 18). Di modo che anch'essa ricalca i lineamenti delle donne morantiane: passività, solitudine, autolesionismo, con lo sbocco prevedibile nella schizofrenia. Ma non vedeva Reich in quella psicopatia il segno della genialità?<sup>52</sup> Non manca nemmeno ad Elisa l'esercizio della maternità, sostitutiva sì, e per procura, ma né più né meno illusoria di quella vissuta in precarietà dalle madri effettive, per il suo esplicito adottare come figli, tale l'Antigone sullodata, gli estinti genitori: "Mio padre e mia madre erano i miei fanciulli" (*Menzogna e sortilegio* 489 e anche 541, 601), ri-generandoli alla lettera col dar loro il secondo soffio del ricordo perennizzante. Non più delle sue consorelle morantiane, Elisa ha confidenza col proprio corpo. Da bambina, non è mai insorta contro nessuno. Anzi, ha cercato di rientrare nello schema della buona figliuola, brava a scuola, servizievole in casa. Sotto questo profilo, non è mai esistita come bambina a sé ma solo come teste predestinato a segregarsi dal consorzio civile. Un'altra volta viene in mente un personaggio calviniano, quello della bifronte Suor Teodora-Bradamante de *Il cavaliere inesistente* (1959) e quello di Rita nelle *Lettere di una novizia* (1941) di Piovene, entrambe claustrali ma entrambe venute all'anamnesi dalle prove di una vita alternativa. Per Elisa, ormai venticinquenne, la clausura è stata tale da impedirle per sempre ogni esperienza propria della vita. Si può definire solo come eroina da "romanzo familiare", nel senso psicoanalitico del termine, quale formazione sostitutiva.<sup>53</sup>

IV.03. Si sorvolerà sull'artificiosità della decisione narrativa di Elsa Morante la quale fa del bambino un guardone e un finto ingenuo che negli anni più teneri sa già valutare il peso semantico delle notizie che avrà più tardi da riferire. Più confacente all'esame intrapreso è il rilevarvi l'assunzione risoluta di alcuni articoli del credo freudiano. Compagna per un po' di tempo di un Moravia tutto preso dalla nuova scienza psichica, lei, alla fine degli anni quaranta, si era visibilmente impadronita delle chiavi del sapere psicoanalitico solo atte a carpire

<sup>52</sup> Cfr. Grunberger e Chasseguet: "In regola di massima, per Reich come per Deleuze e Guattari, lo schizofrenico è un essere di essenza superiore" (158). C'è chi, come Venturi (20) vede per altro nell'anamnesi praticata da Elisa il mezzo salvifico della sua denevrotizzazione.

<sup>53</sup> Si ricorderà pro memoria il romanzo di Ed. de Gongourt, *La Fille Elisa* (1877), in cui una carcerata, ex-prostituta, narra i suoi ricordi e impazzisce, finendo col suicidarsi per senso di colpa e di vergogna. Coincidenza nella claustralità?

il loro segreto agli atti meglio schermati. Che poi si attenesse ad una stretta ortodossia in materia è parere opinabile. All'epoca de *La storia*, col creare il suo serafico Usepe, diede chiari segni di aver voltato le spalle a Freud e di essere slittata verso Reich.<sup>54</sup> Poiché la salvezza deriverà al mondo dai ragazzini, questi non potranno ovviamente presentarsi come brutti perversi polimorfi. La svolta era già stata accennata ne *L'isola di Arturo*. Trattandosi della bambina di *Menzogna e sortilegio*, Elsa Morante la concepì in un modo oscillante tra le romantiche più accese e uno psicanalismo tra i meglio aggiornati giacché se Freud si era anzitutto soffermato sul complesso edipico riscontrabile nelle relazioni incrociate padre-figlia e madre-figlio, i suoi seguaci, la Bonaparte, Fromm e in particolare la Deutsch studiarono accuratamente l'attaccamento della bambina alla madre e ne trassero una prognosi tutt'altro che rassicurante per l'avvenire di quella.

IV.04. Il vivere schizofrenico di Elisa nel suo studio-reclusorio trova nell'infanzia della narrante le sue cause determinanti. Fattasi ormai donna, lei non riesce a tagliare gli antichi vincoli che la legano alla genitrice né a crearsene altri grazie a nuove identificazioni. Elisa spiritualizza scrittoriamente le sue pulsioni sessuali sfogando la componente irrazionale della sua psiche.<sup>55</sup> Rimasta obnubilata dalla madre per cui nutrive struggente passione,<sup>56</sup> si è talmente identificata con Anna da prendere sempre le sue parti contro il genitore<sup>57</sup> e da ingelosirsi di lui qualora l'uomo abbia rapporti con la sposa. La bambina fa parte di quei figli che cercano disperatamente di mantenere la dicotomia madre-donna. La sua mente è pericolosamente parassitata dalla figura materna sicché non può investire altrove la sua libido, lasciandosi prendere da infantilizzante passività. Son tutti questi assiomi ben noti ai succitati eredi di Freud.<sup>58</sup> Tale fissazione,

---

<sup>54</sup> Nella *Storia* si legge: "Usepe in verità, era una vivente sconfitta (ovvero forse eccezione?) alla scienza del Professor Freud" (405). Si noti l'ironia della compassata designazione accademica. Per Reich infatti tema cardine della sua opera è la negazione della sessualità infantile. Cfr. Grunberger 123 sgg.

<sup>55</sup> Cfr. Deutsch I, pp. 123, 125: "Il valore della donna dipende dal modo come lei si arrangia con la componente irrazionale del proprio psichismo", ma "l'eccessivo allontanarsi dalla realtà rafforza le tendenze nevrotiche".

<sup>56</sup> Cfr. *Menzogna e sortilegio*: "Il mio amore per mia madre era qualcosa di sacro e di vile nel tempo stesso" (442); "lei mi stringeva nel suo cerchio . . . m'affatturava, la bella maga" (493); Elisa inventa favole che "si distinguevano per avere a protagonista sempre una madre e una figlia" (501); "avevo il cuore stretto dalla gelosia pensando al pomeriggio ch'ella trascorrerebbe senza di me" (510); "le andavo scrivendo una strofa d'amore" (641); l'imbruttimento "della mia Anna . . . rese il mio amore per lei più violento, e quasi terribile" (684).

<sup>57</sup> Cfr. *Menzogna e sortilegio*: "In questa guerra adulta, il mio cuore ignorante si lacerava, parteggiando sempre per lei" (444); "avevo la prova del suo [di Francesco] vizio di mentire" (520); "mia madre aveva forse ragione, tutto in lui era commedia o millanteria" (642). Anche in questo, Deutsch copre le spalle alla Morante; cfr. I, p. 110.

<sup>58</sup> Almeno per i più ligi. V. Bonaparte (11, 43), e Deutsch (117-18, 186, 218-19), secondo le quali



effettuatisi negli anni della prepubertà plausibilizza psichicamente lo stato di miseria esistenziale cui è giunta Elisa. Con la figura di lei Elsa Morante dimostra di conoscere a menadito quello scontato meccanismo mentale e di saperlo piegare destramente ai suoi fini narrativi. Le stesse straordinarie qualità intuitive della recitante provengono dall'affinità amorosa sentita per la madre. La scrittrice stima di essersi coperta le spalle, su quest'altro punto, con la scientificità delle sue proposte.<sup>59</sup> Ma si tratta in realtà di ben fragile scientificità perché spesso travolta dalle fantasticaggini e dall'irrazionalità operanti in troppi racconti, le quali sommuovono i confini tra realtà e surrealtà, contraffacendo i lineamenti femminili fin qui emersi per altre inattese identificazioni. La confusione è portata all'acme da due scelte programmatiche che verranno ora rapidamente passate in rassegna: una scelta ideologica e una scelta stilistica.

V.01. Si partirà dallo statuto paranormale conferito ad Elisa. Senza voler entrare nel merito dell'attendibilità scientifica di quel parapsicologizzare,<sup>60</sup> si deve tuttavia ammettere che anche questo è un modo di arcaicizzare stranamente la donna, riportandola ad un ruolo mantico, quello delle pizie o delle streghe che presiedevano ai riti cerimoniali del vaticinio e dell'evocazione dei morti,<sup>61</sup> quale maestra di sortilegi. Se in questo primo romanzo la propensione dell'autrice a dotare le sue eroine di poteri medianici (dato che anche Anna ne usufruisce) vien frenata da un discorrere deterministico teso alla ricerca delle cause, nelle opere successive invece la componente surrealistica va crescendo a tutto danno del causalismo di partenza e si scatena l'illogicità del destino. Questa peculiarità proietta strani fasci di luce sulla condizione delle varie protagoniste, minorando quello che, tutto sommato, sembrava dovesse tradurre una precisa condizione socio-storica. Il DESTINO risulta alla fin fine il grande imputato nel processo dell'avversa sorte femminile. In *Menzogna e sortilegio*, Rosaria, Elisa, Anna, Alessandra, Cesira cadono in balia di un fato che si annuncia a sprazzi balenanti nei sogni e nelle premonizioni. Ne *L'isola di Arturo*, Nunziata, come il giovane

---

la relazione della bambina con la madre è spesso più intensa, più lunga e più pericolosa che non quella del maschietto. Per una ben diversa interpretazione del vincolo madre-figlia, v. D. Maraini e P. Degli Esposti, *Storia di Piera*.

<sup>59</sup> Cfr. Deutsch: "La possibilità di realizzare [l'intuizione] dipende ovviamente dalla simpatia, dall'amore e dall'affinità spirituale provata per l'altra persona" (122), *Einfühlung* o *empathy*. Con questi relazionamenti non s'intende dire che Elsa Morante ha costruito il personaggio femminile sulla falsariga dell'assiomatica deutschiana ma si suggerisce che la scrittrice, forse, avrà preso visione de *The Psychology of Women* uscito nel 1944. Di qui il battere del nostro apparato critico su tale vistosa convergenza.

<sup>60</sup> La rivista razionalista "Raison présente" ha consacrato il numero 56 (1980) al problema: *La Parapsychologie, oui ou non?*, dal quale risulta il carattere mistificatorio di molti fenomeni "psy".

<sup>61</sup> Già ne *Lo scialle andaluso* e ne *La nonna*, l'anziana madre esercita il malocchio. Qui, non si distingue tra magia e paranormalità, come sarebbe il caso di farlo, in quanto per i primitivi il magico fa parte della normalità. Su tale distinzione, cfr. C. Cases, Introduzione a *Il mondo magico* di E. De Martino XVII-XIX.



eroe e il di lui fratellino, presente che lo svolgersi della sua vita le sfugge, portato avanti da un ente misterioso. Parimenti ne *Il mondo salvato dai ragazzini* dove certo LUI impersona quell'ignoto padrone delle nostre esistenze. Liquidiamo *Aracoeli* dove permangono attivi i segni di un sovramondo per cui "il caso magicamente [prende] la forma del destino" (43), per tornare a *La storia*. Là imperversa a tutto campo l'irrazionale. Là, l'*ultima ratio* delle sciagure s'iscrive sul vorticare di un impietoso *deus ex machina* agente in ombra sin dalla notte dei tempi. Là un sesto senso mette vivi e morti in comunicazione dopo la morte, come in *Aracoeli* del resto. Elsa Morante non rimette in discussione la fondatezza di quei poteri perché paranormalità e fatalità si confermano a vicenda. È tema culturale clandestino (o Freud!) ma ognor presente, coinvolgente non solo i personaggi tutti, incluso l'anarchico Davide, ma la stessa narratrice che non contesta l'esistenza di un fato ineludibile. L'intera vicenda storica rimane immersa in un clima favoloso dove parlano gli animali<sup>62</sup> e fioccano precognizioni e sogni che col freudismo non hanno più niente da spartire. Nora Almagià, la Wilma del ghetto, sono altre Cassandre, "nature" visitate da uno spirito profetico cui Mircea Eliade, Jung, Kerényi, a tacere di De Martino, non sono forse rimasti estranei. Ida, nelle mani di una sorte crudele, viene definita dall'autrice, con montaliana gravidanza, ributtata "sulle sabbie del suo destino come un detrito infinitesimo dopo una tempesta oceanica" (*Storia* 482).<sup>63</sup> Il romanzo, malgrado il suo accostarsi alle più crude e strazianti realtà degli eventi bellici, esce dalla cornice positivistico-deterministica precisamente perché addita nel DESTINO il solo grande ordinatore dei casi umani.

V.02. Siffatta mescolanza di storicismo e di favolismo mette il lettore a disagio, impedendogli di decifrare coerentemente il messaggio consegnatogli. Ma vi è poi messaggio? E chi sono quelle donne? Dove vanno a parare quelle "scienze positive dell'anima" celebrate da Manuele (*Aracoeli* 100), e ovunque esibite nelle opere se l'ultima parola torna a un destino esogeno, trascendente la creatura? Elsa Morante è visibilmente dilacerata tra la volontà di razionalizzare il più possibile gli atti dei suoi personaggi al fine di renderli plausibili e un'irresistibile spinta a poeticizzarli con le risorse dell'irrazionale e del surreale. Onde il nostro malessere poiché l'azione imprevedibile del fato è irriducibile ad ogni causalismo e quindi ad ogni intervento umano. Così vuole il destino.

V.03. La seconda delle scelte morantiane, quella stilistica, complica vieppiù

<sup>62</sup> La superiorità dell'animale sull'uomo fu tema prediletto di Lou Salomè (56).

<sup>63</sup> L'incontro Bella-Nino per esempio era predestinato: "È il destino che ci ha uniti", dice il ragazzo alla cagnetta (*Storia* 436). Ma se uno storico, razionalista per la pelle, come il Michelet dimostra con il suo saggio su *La Sorcière* (*La strega*) di essere irresistibilmente attratto dall'insolito e dall'inesplicabile, si può perdonare alla Morante di avere subito lo stesso fascino, salvo poi ad interrogarsi sulla coerenza della sua visione del mondo.

queste identificazioni. Non è qui il caso di dedicare ampio spazio ad un compiuto esame del dettato della scrittrice.<sup>64</sup> Se ne vuole solo menzionare due aspetti cospicui i quali incrementano il peso favolistico del narrato: l'uso degli ipocoristici e quello delle metafore. Beatrice Didier, ne *L'Ecriture femme*,<sup>65</sup> respinge l'idea di una femminitudine implicata dallo scrivere per chiedersi invece se essa non esista nei temi e nelle astuzie del dire. Non sembri quindi esosa la domanda per quanto riguarda Elsa Morante. Vistosa è in effetti presso la scrittrice una calcolata tendenza al poetismo, allo straniamento, alla mitizzazione, vezzi concretati in vari tic quali l'inserimento nella prosa di liriche verseggiare, l'adozione sempre più spasmodica di diversi corpi tipografici, l'assunzione di paragrafi mistilingui, tra cui lo spagnolo si taglia la parte del leone,<sup>66</sup> spesso inutili, che danno allo stile un che di ammanierato e di pomposo, anche in *Aracoeli* dove fa tardivo ingresso una lessicalità spuria e a volte oscena.<sup>67</sup> Sembra che la scrittrice abbia stentato parecchio a crearsi un linguaggio omogeneo atto a significare il significando. Codesta eterogeneità riesce davvero fastidiosa meno per il conseguente proliferare dei punti di vista (pluralismo dopo tutto lecito) quanto per il malagevole individuare chi parla, per chi e donde che ne risulta.

V.04. Ne *La storia*, il numero degli ipocoristici raggiunge l'apice della leziosità: "Iduzza", "Ninnuzzu", "Nunnarieddu", "ebreuzzi", "ragazzettucci", "mascolillo", "piccirillo", "orecchiucci" e via dicendo, cui non si dimentichi di aggiungere il pargoleggiare di Useppe. Questi stilemi portano nel discorso narrativo toni di smancerosità poco adeguati alla tragicità dei fatti evocati. Che sia un tratto distintivo di femminitudine? Altra "astuzia", riscontrabile sin da *Lo scialle andaluso*, è il costante ricorrere alle espansioni frastiche del metaforismo e l'attingere i riferenti al già saccheggiato emporio delle cianfrusaglie (si citerà alla rinfusa) da feste iridescenti (girandole e palloncini), da teatri di marionette, da mitologia di mille e una notte ed altri orientatismi, da racconti salgariani, da hidalgueria-toreria-gaucheria-pamparia, da bestiari, con largo consumo di uccellini e di draghi, da scenari romantici con scialo di chiari di luna. Il grande attrezzato che porge alla scrittrice un paragone via l'altro le è miniera di poetismi. Lei non resiste alla tentazione di sedurre col liricizzare a tutto spiano i suoi testi. Sarà questa vezzosità altro segno di femminitudine? Ma Proust allora, tanto uso al metaforismo, dove lo mettiamo? Si vorrebbe piuttosto osservare che ogni qual volta Elsa Morante si serve di un paragone a meglio caratterizzare il

<sup>64</sup> Cui l'insieme della critica ha recato precisioni illuminanti. Si ricorderanno quelle di A. R. Pupino.

<sup>65</sup> Paris, PUF, 1981. Cfr. anche L. Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*. La Beauvoir non credeva a una scrittura femminile. Cfr. *Zéphir* 176-77. Per lei è solo ubbia femminista o preconcepito maschile.

<sup>66</sup> Forse per l'ascendenza ebraica della scrittrice.

<sup>67</sup> Intrusione da considerarsi come portato dagli allora recenti movimenti rivoluzionari, ivi compreso quello femminista.

suo personaggio, con gli indispensabili modalizzatori “come”, “alla guisa di”, “simili” ed affini, gli toglie invece un po’ del suo per-sé, ne schiaccia il rilievo, lo riduce a una copia conforme di qualcosa che non è più lo stesso. La mediazione delle comparazioni dettate per esempio ad Elisa dal suo “morbo fantastico” (*Menzogna e sortilegio* 501) non svolge ruolo esplicativo bensì suppletivo e in fin dei conti sostitutivo d’essere. Il personaggio, nella fattispecie la donna, è presa come *opus rhetoricum*, ri-creata non da quello che dice o da quello che fa, dall’esser suo insomma, ma dalla prolissità dei tropi e dei cliché del discorso, subissata come viene di parvenze altrui.

V.05. Ecco un esempio tra mille: “Anna si trasformava in una specie di centauressa, posseduta da quelle avverse divinità meridiane che usano travagliare simili numi pluriformi” (*Menzogna e sortilegio* 588). Il personaggio, investito frontalmente da tale orpello metaforizzante, si letteraturizza, vive solo degli accenni a luoghi comuni o di nozioni acquisite, si fa metapersonaggio, espropriato del suo se stesso originale, diventando così altro da sé. Risulta due volte passivo e arcaico: psicologicamente, com’è stato osservato sopra (II.10), e stilisticamente. A sua insaputa, Elsa Morante ancora le sue donne a identificazioni due volte antichizzate a furia di vederle in contiguità con quanto non sono. Qualora sia Elisa stessa a guardarsi allo specchio della metafora, si chiude entro l’anello di una mortifera estraniamento: “io passavo nella loro società [dei miei simili] come un cerbiatto appena svezzato in mezzo a una muta di cani . . . ed ecco perché mi vedete consunta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe del villaggio” (*Menzogna e sortilegio* 20-21). La metafora diventa fuga; diventa rifiuto della semplice evidenza del per-sé; è negazione della dellavolpiana evidenza della cartina di tornasole; è un anteporre la prosopopea magniloquente e il concrenere mitico ai semplici referti della realtà scarnificata. La donna viene identificata grazie a uno schedario di commenti che l’allontanano da sé.<sup>68</sup> Così si scontrano e si nuocciono a vicenda due tipi di riferimenti: quello manifesto che risulta dai paragoni con personaggi fantastici e quello latente rintracciabile negli archetipi di una mentalità immemorale; entrambi radicati in un duplice fondo ideologico che confonde nuovamente le piste: il determinismo causale, l’impredicabilità di una sorte quanto mai sfuggente. Sarà questa equivocità ennesimo segno di femminitudine? Si preferisce lasciare la domanda in sospeso a far sì che, come per i tre anelli di Boccaccio, la questione tuttora penda. Si vorrebbe per concludere impostare in un modo diversamente critico il problema della condizione femminile qual è stata osservata dalla scrittrice.

VI.01. A guardarli da quota elevata e a sorvolare le variabili estrinseche delle vicende narrate, i romanzi morantiani lasciano trasparire una decisione basilare

<sup>68</sup> Pupino (133) vede però nelle scelte stilistiche di Elsa Morante, nel suo “ribellarsi all’inquisizione del neorealismo” un atto di coraggio, anche se non conduce a esiti coerenti ed esemplari.



sulla quale si cercherà ora di fare il punto. Quando Elsa entrò nella carriera narrativa, si andavano profilando al suo orizzonte scrittoriale due formule possibili per dar conto della personalità femminile. Schematizzando al massimo, si dirà che all'ontologia tradizionale, essenzialistica ed innatistica della donna come passività tendente al sacrificio masochistico di sé si opponeva quella esistenzialistica della donna attiva, vogliosa di costruirsi l'avvenire con le proprie mani, concetto dinamico che successive ondate di femminismo<sup>69</sup> erano andate inalberando da decenni. Dopo la seconda guerra mondiale, l'affrontarsi delle due figurazioni prese una svolta decisiva di cui non si starà qui a ricordare gli episodi. Negli anni '40 appunto, contro *The Psychology of Women* (1944) di Helen Deutsch sorse per un'opposizione termine a termine *Le Deuxième sexe* (1949) di Simone de Beauvoir. Entrambe le opere<sup>70</sup> partivano da presupposti biologico-psicologici per proclamare due verità antagonistiche.<sup>71</sup> Per la Deutsch, ligia alla dottrina freudiana, si nasceva e si rimaneva donna *in aeternum* e poco contavano i fattori sociali, mentre per la Beauvoir, allora renitente alla psicoanalisi, donna si diventava attraverso manipolazioni e pressioni subite sin dalla nascita.<sup>72</sup> Per quest'ultima, la femminilità non era un'essenza bensì una situazione storica: la donna si edificava nella libertà purché disponesse della facoltà di scegliere. Alla fatalità dell'essenzialismo che la vuole oggetto, la Beauvoir opponeva il proprio volontarismo socialista, stimando — ma dovette in seguito ricredersi<sup>73</sup> — che l'avvento di una società nuova avrebbe consentito alla donna di farsi soggetto della propria vita.

VI.02. Elsa Morante, pur lueggiando le coazioni dell'ambiente (II.03), si schierò istintivamente, sin dalle prime armi, dalla parte della tradizionalità e non se ne mosse più. Scelse il passatismo contro il futurismo forse perché più confacente alla sua vena elegiaca e meno insidiato dal pericolo del realismo socialista. Eppure anche lei era donna di sinistra, e donna per giunta di forte personalità che la sua vita se l'era costruita e vissuta a piacer suo, o quasi. Non si può spiegare quella strana congiuntura con l'invocare nuovamente la

<sup>69</sup> Per una rapida efficace sintesi del problema, v. A. Michel, *Le Féminisme*.

<sup>70</sup> Entrambe citate *supra*.

<sup>71</sup> Il punto sta nel comportamento dell'ovulo: in passiva attesa di fecondazione, per la Deutsch (124-25), e per la Bonaparte (17, 91); prodigiosamente dinamico e intraprendente per la Beauvoir (I, pp. 44-47). Per quelle, la perforazione è una violenza; per questa invece è atto d'unione sollecitato dalle due parti. Ma se ci rammentiamo della brutalità con cui avviene la deflorazione di Nunziata (*L'isola di Arturo*) e il grido lacerante raccolto da Arturo, segno di "un'offesa impossibile a vendicarsi, disumana" (130), intendiamo subito da che parte si era schierata la Morante. Oggi, la sociobiologia riattiva quelle vecchie misoginie psicoanalitiche ipotizzando l'esistenza di geni specifici connessi al sesso. Cfr. G. Lelli, *Donne soggette e sottomesse tutto per un gene*.

<sup>72</sup> Cfr. *Le Deuxième sexe* II, p. 13: "Non si nasce donna; si diventa tale".

<sup>73</sup> Di tali ripensamenti rende conto il cit. saggio di Zéphir (25-43).

femminitudine e le sue contraddizioni.<sup>74</sup> Un primo movente si potrebbe rinvenire nel fatto che, sino a epoca recente, il socialismo, tranne che nelle sue avanguardie anarchiche, si era disinteressato della donna, proletaria dell'uomo, a favore del Proletario *tout court*.<sup>75</sup> Ma una più esatta interpretazione della decisione morantiana va cercata, oltre che nella sua vigile consapevolezza dell'effettivo statuto sociale della donna lungo i decenni successivi alla seconda guerra mondiale (di cui anche la Beauvoir ebbe a prender atto e le femministe gliene fecero carico),<sup>76</sup> in una visione astorica e dolente, più assertiva che speculativa, della generale condizione umana.

VI.03. Da questi romanzi mancano si diceva (II.08) gli uomini tiranni anche se si scorge qualche "sultano". In realtà i maschi vivono una sorte che non ha niente da invidiare per infelicità e sciagure a quella della donna. Tutti, senza eccezione, sono poveri cristi che, prima o poi, devono accollarsi la propria croce e ne vengono schiacciati. Ovunque per loro suonano a morte le campane. La *forma mentis* della scrittrice, tentata dall'elegiaco più che dall'idillico, scopre dappertutto fallimento, incomunicabilità, solitudine, quando non addirittura inaudite sofferenze. L'irrazionalismo del quale si è parlato (V.01) reca l'ultima pennellata all'astoricità di questi racconti. Kierkegaard? Heidegger? L'uomo-gettato-là e fatto-per-la-morte? Certo che è mancato alla Morante l'interesse per un futuro in cui non credeva, come rivela il finale de *Il mondo salvato dai ragazzini* e de *La storia*, storia gioco, storia scherzo, comunque storia nonsensata. Di qui l'arcaicità dei modelli con cui ebbero da identificarsi le sue donne sin dai tempi de *Lo scialle andaluso*. Il viaggio terreno dei personaggi si può definire solo quale catabasi, come capitava nello stesso momento e forse per identico fantasmare dell'inconscio, a quelli di Vittorini. Entrambi i narratori (forse perché entrambi meridionali?) svelano apoditticamente l'onnipresenza del patire. Perciò Elsa Morante non intende ergere l'un sesso contro l'altro. Non rimangono in lei quelle tracce di polemicità avvertibili nei romanzi della de Céspedes, tanto per fare un esempio. L'infelicità della donna ha per corollario la sciagura virile, così come questa è corollario di quella.

VI.04. Non si è trattato qui di emettere un giudizio dirimente sulla bontà o meno di quelle opzioni astoriche. Si vorrebbe quindi per finire suggerire l'opportunità di affiancare alla triade Achille Don Quijote Hamlet, posta ad insegna dell'opera

<sup>74</sup> S'è visto *supra* n. 64. Nel tardo Ottocento furono poche le donne emancipate per conto proprio che seppero immaginare figure di nubi o maritate ribelli, alla Flora Tristan o alla sandiana *Consuelo* (1843). Valga per tutte in Italia la Serao. Sul problema in genere, v. Michel Mercier, *Le Roman féminin*, nel quale si rilevano quelle contraddizioni ed altre.

<sup>75</sup> Cfr. Jeuland-Maynaud, *Immagine* 46; Macciocchi, Pref. a *Una donna* (pp. 8-11).

<sup>76</sup> Per le giustificazioni avanzate dall'esistenzialista, v. Zéphir 26-43.

omnia di Elsa Morante<sup>77</sup> ma troppo riduttiva e parziale, tre grandi archetipi femminili del passato di noi tutte: Cassandra Arianna-Ofelia Niobe.

Université de Provence (Centre d'Aix-en-Provence)

### Opere citate

- Achache G., *Yiddische mamma*, in *La Mère*, "Autrement", numero speciale (maggio 1987), 78-79.
- Andreas-Salomé Lou, *Taccuini intimi*, edizione francese, *Carnets intimes des dernières années*, Paris, Hachette, 1983.
- Bonaparte M., *Sexualité de la femme*, Paris, 10/18, 1967.
- Cases C., *Introduzione*, in E. De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri, 1973.
- Degli Esposti P., *Storia di Piera*, 1980, Milano, Bompiani, 1987.
- De Céspedes Alba, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949.
- Deutsch H., *The Psychology of Women*, 1944; traduzione francese, *La Psychologie des femmes*, Paris, PUF, 1949, 2 voll.
- Didier Béatrice, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981.
- Fallaci Oriana, *Penelope alla guerra*, Milano, Rizzoli, 1961.
- Flamant-Paparotti D., *Emmanuèle ou l'enfance au féminin*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.
- Garboli C., *Prefazione*, in Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, pp. XI-XXVII.
- Grunberger B. e J. Chasseguet Smirgel, *Freud ou Reich?*, Paris, Tchou, 1976.
- Guiducci A., *Prefazione a Le nuove lettere portoghesi* di M. I. Barreno, M. T. Horta, M. V. Costa, Milano, Rizzoli, 1977.
- Irigaray L., *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1981.
- Izzo A., *Elsa Morante "contro le donne"?*, in "Paese Sera", 2 maggio 1975.
- Jeuland Meynaud M., *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Ateneo, 1986.
- \_\_\_\_\_, *La Ville de Naples après l'Annexion (1860-1915)*, Editions de l'Université de Provence, 1973.
- Lelli G., *Donne soggette e sottomesse tutto per un gene*, "Paese Sera", 14 gennaio 1983.
- Le Rider J., *Prefazione*, in Andreas-Salomé Lou, *Taccuini intimi* 49-51.
- Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987.
- Macciocchi A. M., *"La donna nera". "Consenso" femminile al fascismo*, Milano,

<sup>77</sup> In realtà, quella tipizzazione è nata dall'intervista concessa da Elsa Morante a G. Massari, dopo l'uscita de *L'isola di Arturo* nel '57, in cui fu la stessa narratrice a lanciare l'idea che poco più poco meno i personaggi delle grandi opere di ogni tempo potevano venire ricondotte a quei tre archetipi fondamentali. Stupisce codesto virilismo riduttore quasi l'autrice non misurasse allora la portata simbolica già raggiunta dalle sue figurazioni femminili. L'intervista apparve ne "Il mondo" del 19 marzo 1957, sotto il titolo *L'isola di Elsa*.



Feltrinelli, 1976.

Macciocchi A. M., *Prefazione*, in S. Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Mercier M., *Le Roman féminin*, Paris, PUF, 1977.

Michel A., *Le Féminisme*, Paris, PUF ("Que sais-je?"), 1980.

Morante Elsa, *Aracoeli*, Torino, 1982.

\_\_\_\_\_, *L'isola di Arturo*, Torino, 1978 (1957).

\_\_\_\_\_, *Menzogna e sortilegio*, Torino, 1975 (1948).

\_\_\_\_\_, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, 1977 (1968).

\_\_\_\_\_, *Lo scialle andaluso*, Torino, 1985.

\_\_\_\_\_, *La storia*, Torino, 1974.

Parca G., *Inchiesta*, ne *L'albero della solitudine*, Milano, SugarCo, 1974.

\_\_\_\_\_, *I sultani*, Milano, Rizzoli, 1965.

*La Parapsychologie, oui ou non?* "Raison Presente", numero 56, 1980.

Pasolini PierPaolo, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

Perrot M., *Une Histoire des femmes est-elle possible?*, Marseille, Rivages, 1984.

\_\_\_\_\_, *Le Temps qui change: métier de femmes*, trasmissione di France-Culture, 25 marzo 1988.

Pirandello Luigi, *Sei personaggi*, in *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1965.

Pupino A. R., in *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1969.

Roth Ph., *Portnoy e il suo complesso*, ossia *Portnoy's Complaint*, New York, Random, 1969.

Serri, M., *Capolavori o feuilleton?* "La Storia" della M. divide ancora i critici, "La Stampa - Tutto Libri", 30 agosto 1986.

Sgorlon C., *Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1978.

Sommavilla G., in *Peripezia dell'epica contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1983.

Tannahill R., *Sex in History*, 1980; traduzione francese, *Le Sexe dans l'histoire*, Paris, Laffont, 1983.

Thébaud F., *Faites des mères!*, in *La Mère*, "Autrement", numero speciale (maggio 1987).

Toubin Malinas V. C., *Heurs et malheurs de la femme au 19e siècle*, "Fecondité" d'Emile Zola, Paris, Klincksieck, 1986.

Venturi G., *Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Vettori G., *Vaffanfulla! parolacce e porcherie nei canti goliardici e in otto secoli di letteratura per "uomini soli"*, Roma, Lato Side, 1978.

Zéphir J. J., *Le Néoféminisme de Simone de Beauvoir*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.

Robin Pickering-Iazzi

## Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, and Fallaci\*

For its poetical suggestiveness and socio-cultural significance, motherhood has been a central interpretative image for twentieth-century women writers, designed to express female existence in its personal and social dimensions. The content and configurations of the maternal images in *Una donna*, *La storia*, *Donna in guerra*, and *Lettera a un bambino mai nato* explain ways in which women writers conceptualize maternity, delineating the essential designs of motherhood as social institution and as personal experience.<sup>1</sup> Aleramo, seeking to create an authentic rendering of female existence, articulates the protagonist's intimate drama of entrapment within the socially imposed maternal role and her escape for purposeful identity as woman, mother, and writer, thereby illustrating the disparity between institutionalized motherhood and the realities of mothering. Morante's depiction of Ida explicates the male-authored metaphor of motherhood, subverting the institution's ideological and historical designs as a means for an authentic relationship to self and being. The novels by Maraini and Fallaci interpret a period of disrapture between the traditional attitudes and values of institutionalized motherhood and alternative notions that reflect women's knowledge and experience. Though both writers refute the ideology of motherhood as women's biological destiny and primary source of identity, Fallaci posits a regenerative notion of maternity, charging that when motherhood is a conscious choice the mother/child relationship has the potential to transform the nature of society and culture. While taking into consideration the recurring and divergent components within these feminist and women's discourses, this study examines the designs of motherhood, the architecture and aesthetic purpose of its imagery, and the meanings enclosed in and suggested by the maternal images.

Published nearly seventy years prior to *La storia*, *Donna in guerra*, and

---

\* Portions of this study were presented at the Pennsylvania Foreign Language Conference, Sept. 1987, Pittsburgh, PA and at the annual conference of the American Association of Teachers of Italian, November 1987, Atlanta, GA.

<sup>1</sup> The distinction between institutionalized motherhood and the realities of maternal experience represents a recurrent component of the female consciousness of maternity in the 1900s. Badinter in *The Myth of Motherhood*, Rich in *Of Woman Born*, and Joyce Trebilcot, ed., *Mothering*, provide extensive treatments of this topic.

*Lettera a un bambino mai nato*, Aleramo's novel documents a constituent phase in the women writers' artistic expression of the female condition in society and culture, and shares with its contemporary descendants several thematic and stylistic concerns. Foremost among the similarities of content is the casting of motherhood as a central interpretative image for female existence that epitomizes the ways in which societal institutions deny women the opportunity to develop their individual aptitudes, relegating their activity to the domestic function and space. With the exception of *La storia*, which is distinguished by an intrusive omniscient narrator and experimental turns of language encompassing elevated, poetical, and colloquial expressions, the novels in question have in common several stylistic components. These include the adoption of the first-person narrator and compositional techniques typical of autobiography, indicating a movement away from the authority of objectivity, and the rejection of refined stylistic and linguistic forms in favor of a more authentic expressiveness.<sup>2</sup> For Aleramo, these innovations reflect the multidimensional search for identity that she describes in her fictionalized memoirs; the protagonist conducts her struggle in order to achieve personal, social, and authorial selfhood. Her changing consciousness of self and of female existence emerges primarily from the content and arrangement of the maternal imagery, which articulates the realities of maternity and the prevailing ideology of motherhood with its attendant conventions, beliefs, and attitudes.

The vision of motherhood arising from the initial segments of *Una donna*, which idyllically evoke the protagonist's early childhood, assumes oblique contours through the author's use of negative space, silence, and images mirroring isolation and inner lifelessness. Amidst the lengthy descriptive passages dedicated to the father, who occupies the foreground as a fascinating symbol of authority, knowledge, adventure, and professional activity, emerge the mother's "viso da madonna," "bocca rassegnata," and "natura dolce." Aside from her fondness for reciting poetry, an interest she pursues only in her husband's absence, the mother possesses neither the individual traits that indicate personal substance and aptitudes, nor the qualities assigned to ideal mothering in literary models. "Verso gli otto anni," recalls the narrator, "avevo come lo strano timore di non possedere una mamma 'vera,' una di quelle mamme, dicevano i miei libri di lettura, che versano sulle figliuole, col loro amore, una gioia ineffabile, la certezza della protezione costante" (*Una donna* 5). Defined in terms of absence, this shadowy maternal figure does not elicit her children's affection or regard. She inhabits a solitary textual landscape described with lifeless imagery, in striking contrast to the brilliant seascapes and to the realm of male activity pictured elsewhere in the novel: "Scorsi il profilo del babbo addormentato, volto verso l'uscio; il viso materno non si distingueva fra i cuscini e le coltri" (22).

---

<sup>2</sup> Nozzoli in "Sul romanzo femminista degli anni settanta," and Federzoni, Pezzini, and Pozzato in *Sibilla Aleramo* view *Una donna* as a forerunner of the feminist novel in the 1970s.



The young girl's vision of mother and father reflects their diverse modes of existence as well as the child's state of awareness. She is able to perceive her father's profile, as he lies in a position indicating a readiness for action, but the woman's face is indistinguishable among the pillows and covers, domestic imagery evoking her isolation and shrouded condition of intellectual and emotional atrophy. Though the child's incomprehension and ambivalence intensify when her mother attempts suicide, an effort to escape entrapment that precipitates the woman's psychological and physical regression, the daughter's own passage into marital union initiates a gradual process of discovery whereby she recognizes points of commonality with her mother, and understands the realities of women's experience in patriarchal society.

Drawing upon the woman/mother figure as a double that foreshadows her daughter's experience of wifehood and maternity, Aleramo portrays in detail the self-assured adolescent's loss of identity. Two acts of deception bring about the character's premature initiation into womanhood, a rite of passage that involves a changed experience of male authority. The discovery of her father's affair and her rape by a co-worker betray the girl's beliefs, and, moreover, weaken her sense of self. The questions she poses reflect the societal ideology and conventions associating the sexual act with possession, and the resultant objectification of the female: "Appartenevo ad un uomo, dunque? Lo credetti dopo non so quanti giorni d'uno smarrimento senza nome. . . . D'improvviso la mia esigenza, già scossa per l'abbandono di mio padre, veniva sconvolta, tragicamente mutata. Che cos'ero ora? Che cosa stavo per diventare?" (35)

Adhering to regional custom, the girl marries her attacker. The passages devoted to the protagonist's married life convey through the writer's use of space and imagery a largely non-verbal ideology of wifehood which, nonetheless, dictates the content and form of women's daily life. The rigid designs of marital union irrevocably define the parameters within which the character may function in society, allowing no avenues of expression for the willful independence, intellectual curiosity, and enjoyment of professional activity she possessed as an adolescent. In a manner typical of nineteenth and twentieth-century women writers, Aleramo transforms such common items of female existence as attire into symbols of literal and figurative confinement: "Le mie vestaglie di flanella mi assicuravano ogni istante, ch'io ero proprio *una donna maritata*, cui l'esistenza era definitivamente fissata" (44).<sup>3</sup> Though the protagonist may frequent social events sanctified by her husband and community, she is denied

---

<sup>3</sup> Gilbert and Gubar maintain in *The Madwoman in the Attic* that dramatizations of entrapment and escape represent a particularly female tradition in the 1800s. They go on to say: "though works in this tradition generally begin by using houses as primary symbols of female imprisonment, they also use much of the other paraphernalia of 'woman's place' to enact their central symbolic drama of enclosure and escape. Ladylike veils and costumes, mirrors, paintings, statues, locked cabinets, drawers, trunks, strongboxes, and other domestic furnishings appear and reappear," signifying women's confinement (85).

work at the factory, and confined to her husband's house, where she must submit to his demands. Her consequent psychological and intellectual regression emerges from perceptual imagery, recalling the image of her mother, "una bimba timorosa": "davanti allo specchio . . . mi trovavo un'aria assonnata, di bimba vecchia" (49). With the daughter's experience of the world, "un carcere strano" in which women's only nobility is resignation, comes her awareness of conditions that she shares with her mother, and the female collective. Female destiny, "amare e sacrificarsi e soccombere," suppresses women's individuality and whatever natural potentialities they have. Within this monolithically conceived social context, mothering assumes particular significance, representing the sole avenue for potential gratification.

Reauthoring the literary and social image of motherhood, Aleramo articulates the female experience of the male-designed role, and explores the social implications of maternal relationships. Though the protagonist's initial manifestations of maternal feeling reflect the dominant cultural image of motherhood (she invests herself in the infant's care with the sole thought of nurturing and educating him), the subsequent imagery of entrapment and lethargy reveals the profound contradictions between the societal designs of mothering and its realities. Adherence to the ideals of motherhood as the fountainhead of female identity and gratification imposes a relentless duality upon female existence: "al di fuori della somma di energie ch'io spendevo attorno al bambino, era in me un'incapacità sempre maggiore di vedere, di volere, di vivere: come una stanchezza morale si sovrapponeva a quella fisica, lo scontento di me stessa, il rimprovero della parte migliore di me che avevo trascurata, di quel mio io profondo e sincero, così a lungo represso, mascherato. Non era un'infermità, era la deficienza fondamentale della mia vita che si faceva sentire. In me la madre non s'integrava nella donna" (69). As illustrated by the protagonist's relationship with her mother and son, the suppression of self in service of mothering afflicts women, and likewise, their relationship to family and society. Regardless of the mother's love for her son, a deepening disaffection colors their exchanges — the mother's care drifts between the poles of demanding expectations and neglectfulness, which are symptoms of her distressed condition — recalling the protagonist's childhood estrangement from her mother. By conforming to the social ideal of maternal self-sacrifice, which occupies the central position in Aleramo's perception of the institution of motherhood, women project their self-destructive destiny onto daughters and foster in sons the adoration of female sacrifice.<sup>4</sup> Mothers thereby perpetuate the social beliefs, ideals, and attitudes that have subjugated women and, according to the author, weakened the social fabric: "Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si

---

<sup>4</sup> Aleramo's notion of the way attitudes towards mothering are perpetuated anticipates in a literary context the study by Chodorow, *The Reproduction of Mothering*.



tramanda il servaggio. E' una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece pel nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento" (193).

Though imagery conveying enclosure, servitude, and self-denial dominates Aleramo's vision of maternity, the final chapters redesign mothering in a new conceptual framework, which posits dignity as an alternative value for self-sacrifice. Struggling to develop the special capabilities and potential she possessed as an adolescent and to broaden her sphere of intellectual and professional activity, the protagonist achieves purposeful action and new self-awareness, conditions that the author advances as requisites for human fulfillment and productive mothering. A woman must develop her self-identity in order to be a good mother. This conviction and the discovery of letters describing her mother's tragic experience as wife and mother give the protagonist the courage to break the cycle of female immolation. The character's decision to escape her husband's oppressive influence symbolizes Aleramo's concept of female responsibility as woman and mother; she rejects self-renunciation, creating a life-affirming image of motherhood. However, the societal realities governing women's existence prevent her from realizing a potentially fulfilling relationship with her son that could be mutually productive. Having no juridical rights, she must lose contact with her child in order to preserve her self.

Although *La storia* does not belong to the tradition of Italian feminist authorship, whose discourses customarily manifest a commitment to shared socio-political objectives, the content and function of the maternal images created by Morante echo Aleramo's portrayal of institutionalized motherhood.<sup>5</sup> Defined by self-sacrifice, an outcome of patriarchical socialization, beliefs, and attitudes, Ida embodies the male-authored metaphor of motherhood. Morante's image of the "child-mother" represents the novel's prevailing symbol of victimization as a function of the author's literary purpose, to create a vision of Rome, spanning the years from 1941 to 1947, that expresses an alternative notion of society and the historical continuum by evoking the experience of the powerless, whose voices have been excluded from history.<sup>6</sup> Ida, figuratively and literally entrapped within the designs of institutionalized motherhood, explicates Morante's vision of the manner in which prescribed identities and roles sustaining the social hierarchy and its history estrange the individual from

---

<sup>5</sup> For extensive discussions of the terms of feminist and women's discourses see de Laurentis, "Feminist Studies/Critical Studies," the introduction by Frabotta and Maraini to *Donne in poesia*, and Nozzoli, *Tabù e coscienza*.

<sup>6</sup> Stefani effectively navigates the ideological polemics surrounding *La storia*, providing a salient analysis of the writer's aesthetic purpose and method in "*La storia*."



authentic being and social interaction.

Reminiscent of *Una donna*, the plot and perceptual imagery in *La storia* convey a drama of entrapment and escape, with tragic social implications. The images of Ida that Morante creates reproduce the societal metaphor of ideal mothering, confining the character within the architecture of dominant beliefs and myths about the female nature and motherhood. During her childhood Ida displays the qualities of a "buona bambina," whose passive sweetness, docility, diligence, mediocre intelligence, and fear of authority become particularly suited to maternal tasks. These traits effect the appropriate sense of self-sacrifice, devotion, and servility expected by society. Conditions and events in Ida's private history largely explain the characteristics ascribed to her, indicating that they are the product of social conditioning, as opposed to universal traits of the female nature.

Images of enclosure and confinement, which predominate the passages describing the Ramundo family members, express each character's relationship to self and society, revealing repressed conflicts between authentic being and conformity to social definitions. Giuseppe Ramundo, whose paternal care of his wife and daughter is equalled in intensity only by his disdain for the State and social hierarchy, conducts a dual existence that exemplifies the separation between social and private spheres of activity. Beyond his domestic walls, Giuseppe, as citizen and teacher, lives according to what the narrator terms a "self-imposed conformity." At school he disseminates the designated information among his pupils, containing within his own convictions and anarchistic notions of authority, liberty, power, and a godless world, which he voices only at home, on the occasions when he drinks himself into an inebriated escape. The Ramundo household also provides the setting for Giuseppe's spontaneous expression of emotions, described in delicately fashioned scenes. There he comforts Nora after her spells, tells stories about his native Calabria, tucks Ida into bed, and sings her lullabies "come una madre." Nora suffers from a similar psycho-social duality, which opposes traditional feminine ideals and the self. Among the qualities that Nora displays to family and observers are a pleasant appearance, "un riserbo casto e puritano," "certi pudori da ragazzetta," "la grazia," "abitudini modeste," and a "carattere timido" (23). These traits mask an inner conflict, reflected in her eyes, which erupts solely in the protective domestic space: "Però la sua natura introversa covava alcune vampe tormentose, che si vedevano bruciare nel buio dei suoi occhi di zingara. Erano, per esempio, degli eccessi inconfessati di sentimentalismo giovanile. . . . Ma erano, soprattutto, delle inquietudini sotterranee, capaci di assediare giorno e notte con vari pretesti, che le diventavano addirittura delle fissazioni. Fino a che, rodendole i nervi, le si sfogavano, fra le mura di casa, in forme inconsulte e vessatorie" (23). Following her fits of rage, which represent an escape from her constraining social identity, Nora renounces her mad double, "una sorta di bestiaccia sanguisuga, sua nemica, che le si aggrappava all'interno, forzandola a una recitazione pazza e

incomprensibile," and withdraws into silence (23).

Despite the volatile nature of her parents' outbursts, the domestic space holds special significance for Ida, with diverse levels of meaning. Home symbolizes a safe enclosure where her father's protection shields her from the outside world. It is also a place to hide secrets concerning, for the most part, who the inhabitants really are, aspects of the family's private selves: Nora's Jewish heritage, Giuseppe's atheism and anarchistic beliefs, and the diverse kinds of spells mother, father, and daughter experience, representing their figurative escapes from confining social definitions. When Giuseppe cries out his inner thoughts, his wife rushes to close the doors and windows, attempting to insulate the family for fear of social scandal. However, the enclosed spaces in *La storia* do not have exclusively positive connotations, as Blelloch has maintained, stating: "All'assurdità del mondo esterno, alla ferocia della guerra la Morante contrappone la normalità quotidiana, le piccole azioni di ogni giorno, i luoghi delimitati, ma protetti e caldi, i sentimenti intimi e semplici. Solo così, sembrerebbe dire la Morante, è possibile sopravvivere" (146). The images of enclosures, domestic and otherwise, also symbolize the characters' social and personal confinement, reflecting the suppression of particularizing attributes that do not conform to societal norms.

Conditioned to a life of paternal protectiveness, concealment, and privacy, Ida performs her destined roles of wife and mother, which contrast sharply with her rich world of dreams, signifying the character's suppressed vital substance. She exhibits an underdeveloped self and state of otherness, recurrent components in the consciousness of institutionalized motherhood conveyed by women's texts. The imagery describing Ida's features, thoughts, and behavior form a childlike configuration; her face, which at thirty-seven years of age seems "la faccia di una bambina sciupatella," undeveloped sexuality, dependence upon paternal figures, and fear of social situations denote the indefinite suspension of the character's inner growth. Ida emblemizes the eternal child-mother, selflessly dedicated to the world of children, where she feels most at ease (Stefani 714). Her manner of teaching, which bears no relationship to transmitting formal knowledge or critical thought, represents an extension of the maternal role shaped by patriarchal conditioning: "Si dice che era una maestra brava," explains the narrator, "solo per dire che l'infanzia era l'unica sua vocazione predestinata (difatti lei stessa, come s'è già riferito e ripetuto, non era mai riuscita a crescere del tutto)" (475).

The spaces in which Ida cares for children, her classroom and domestic shelters, provide protective enclosures, symbolizing her exclusion from and fear of social reality.<sup>7</sup> Though Ida's father functioned as a link between social and

---

<sup>7</sup> This literary phenomenon is extensively documented by Gilbert and Gubar in *The Madwoman in the Attic*, who conclude: "it seems inevitable that women reared for, and conditioned to, lives of privacy, reticence, domesticity, might develop pathological fears of public places and unconfined



private dimensions of existence, portrayed by such images of protective enclosure as a baby carriage and cloak, following his death and her husband's she experiences a profound sense of vulnerability and fear when undertaking the tasks of daily living in public spaces. For example, describing Ida's experience of a streetcar ride, Morante adopts the imagery of an oppressive battle, in which she submits to the will of others: "Per tutta la strada, il cuore le sbatteva di spavento, fra la folla estranea del tram, che la schiacciava e la spingeva, in una lotta dove lei cedeva e restava indietro. Ma all'entrare in classe, già subito quel puzzo speciale di bambini sporchi, di moccio e di pidocchi, la racconsolava con la sua dolcezza fraterna, inerme, e riparata dalle violenze adulte" (38). Ida's fear of the adult world is both subconsciously and socially engendered.<sup>8</sup> The psychotic obsessions transmitted from mother to daughter concerning the girl's illness, racial origins, and her father's clandestine ideas and alcoholism, are reinforced by the sexual attack, anti-Semitic and political persecutions, and destruction of the war, heightening the character's otherness and profoundly internalized mission, to safeguard her family and home.

The destruction of Ida's domestic space during a bombardment represents her literal and figurative displacement within the narrative. Her subsequent endeavors to reestablish a shelter and to provide nourishment for Useppe reproduce the idealized image of motherhood, which is contingent upon the notions of female self-sacrifice and maternal instinct. The life-threatening realities of the Second World War that Ida confronts metaphorically depict the dichotomy opposing women's selves and their children, imposed upon the maternal context for centuries by the ideology of motherhood. For the sake of Useppe's welfare Ida denies herself bodily nourishment, as she has renounced intellectual and personal sustenance in her role as mother. Living on grass and insects, Ida focuses her physical and emotional resources solely upon Useppe. Morante's adoption of animal imagery plays upon the myth of maternal instinct, an a priori notion of maternity that presupposes universal maternal feeling and behavior. The mother's face resembles a "muso di un animale," her tenderness is "bestiale," and the depth of her sacrificial devotion is evoked with the image of a tigress who "in una solitudine gelata, si sostenne assieme ai propri nati leccando, per parte sua, la neve; e distribuendo ai piccoli dei brandelli di carne che lei stessa si strappava dal proprio corpo coi denti" (330). Badinter, in her historical analysis of maternal behavior and attitudes, documents the dominant societal values and needs that design the ideology of woman, equating the female nature with maternal instinct as a means to regulate women's behavior and benefit the interests of society. She furthermore explains the distinct conceptualizations of maternal instinct and mother love, the latter, based upon women's experience,

spaces" (54).

<sup>8</sup> Stefani also makes this point regarding the nature of Ida's fears.



having the potential for myriad manifestations of feeling.<sup>9</sup> Ida's display of maternal instinct, a conditioned behavior, forms yet another example of the ways in which society denies her vital properties self-definition. Though she overcomes her sense of fear and shame during her forages for food, such self-sacrifice has tragic implications, resulting in profound estrangement: "L'unica minaccia per l'universo si rappresentava, a lei, nella visione recente del figlietto che aveva lasciato a dormire. . . . Se in istrada casualmente le capitava di specchiarsi, scorgeva nel vetro una cosa estranea e senza identità" (328).

The final images of Ida created by Morante subvert the ideology of motherhood, showing in a manner recalling Aleramo's that adherence to the societally cast role of mother induces insanity.<sup>10</sup> This component of subversion in Morante's narrative has been substantially overlooked by critical commentators. Throughout the novel the author has designed transitory images of escape which function as a counterpoint to the imagery of confinement and evidence Ida's psycho-social conflict. While pregnant with Useppe the mother has spells of nausea, for example, which shatter the socio-historical context: "nell'atto che, costretta, si riduceva a vomitare, le pareva che il passato e il futuro e i suoi sensi e tutti gli oggetti del mondo girassero in un'unica ruota, in un disfacimento che era anche una liberazione" (85). Other conditions that evoke images of the character's figurative escape include sleep, dreaming, and spells of hysteria, the latter being among the most suggestive for its psychological, social, and historical connotations. By ascribing this particular illness to Ida, Morante underscores the elements of traditional femininity and rebelliousness. In her landmark study, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Elaine Showalter examines hysteria, the "quintessential female malady," stating that it has historically been interpreted according to male-designed notions of the female nature and normal behavior, and is attributed to a variety of causes encompassing heredity, puberty, unsatisfied sexual and maternal drives, repressed emotions, and confining social roles. Some feminist theorists and authors have revised the conceptualization of hysteria, perceiving in the condition an element of subversion that represents a "powerful form of rebellion against the rationality of the patriarchal order" (160). Morante's final image of the mother unites the concepts of escape and rebellion. Because Ida's reason for being exists exclusively in the maternal context, she survives the war, but not the deaths of Nino and Useppe. No longer wishing to belong to the human race, the mother chooses to escape into self-annihilating madness and silence which, according to Hélène Cixous "is the mark of hysteria. The great hysterics have lost speech. . . . their tongues are cut off and what talks isn't

<sup>9</sup> See the above-cited studies by Badinter and Rich, as well as de Beauvoir, *The Second Sex*.

<sup>10</sup> Evans in "The Fiction of Family" examines Morante's views of women, demonstrating how they indicate that culturally prescribed roles produce insanity in women.

heard because it's the body that talks and man doesn't hear the body."<sup>11</sup>

The mother's inward escape has positive and non-productive implications. Shattering her socially designed identity, Ida passes to a state of existence lacking rigid form, and experiences a rebirth, as suggested by the water imagery in the dream foreshadowing the deaths, physical and figurative, of mother and son. In this dream Ida and a young boy gaze upon the calm open ocean and embark upon a journey. As J. E. Cirlot explains, water is "a symbol of the unconscious, that is, of the non-formal, dynamic, motivating, female side of the personality" and "the universal congress of potentialities, the *fons et origo*, which precedes all form and all creation. Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other since immersion intensifies the life-force." For over nine years Ida seems to emanate an aura of peaceful repose and serenity, liberated from an imposed identity and united in spirit with Useppe. Nonetheless, Ida's escape inward holds little hope for effecting the kind of societal transformation that could create expanded dimensions of experience for authentic forms of self-definition.

In *Donna in guerra* and *Lettera a un bambino mai nato*, the writers forge alternatives to women's silence, fashioning a new contextual framework for female identity that expands women's designs, as content, form, and intent. Each novel reflects key positions within the broad spectrum of women's ideas and attitudes concerning motherhood that were articulated in the 1970s. Interpreting the variety of views women hold with regard to maternity, Maraini states: "la posizione è ambivalente tra le donne, da una parte c'è il rifiuto dell'identificazione della personalità della donna con la riproduzione, col ruolo materno, dall'altra c'è la rivalutazione della maternità come forza e privilegio della donna: in origine la donna ha avuto questa forza, che era il suo potere sociale, insomma la creatività della donna, la capacità di formare un altro essere umano era una cosa straordinaria, unica" (Monti, *Parlare con Dacia* 131). Fallaci's vision of the mother/child relationship reveals the power of women's mothering to transform life and society, whereas Maraini explores promising courses, exclusive of motherhood, for women's individuation and self-originated social action, and therefore, fulfillment.

*Donna in guerra*, written in diary form, describes one woman's journey to self-awareness while, through its discourse and thematic concerns, elucidating conditions shared by the female collective (Nozzoli 63-64). Images of confinement and illusory freedoms suggest the nature of Vanna's daily existence at the beginning of her journey. The first diary entry, for example, closes with an ambiguous sense of inertia and pleasing satisfaction, while introducing the theme of motherhood. The onset of menstruation, described as "un rivolo di sangue benefico," conveys the protagonist's desired freedom from pregnancy, a

---

<sup>11</sup> Cixous as quoted in Showalter 160-61.



theme echoed at the novel's conclusion (*Donna in guerra* 4). At the same time, her lack of desire to move and to stand up, indicates her lethargic inner state. With the exception of brief outings, generally to the piazza, Vanna spends much of her vacation — a period designating respite from work — within the vacation house and courtyard, images of enclosure defining the context of her identity. Maraini reproduces the societal ideal of the dutiful wife in her initial visions of Vanna, who primarily attends to household and marital tasks. The detailed lists recording Vanna's domestic chores assume ritualistic connotations for their frequency, spare vocabulary and sentence structure, and rhythm. However, the ritual inspires no meaning or commitment on the part of the protagonist, who is a victim of the ceremony. In Maraini's descriptions, as Blelloch explains, "La banalità quotidiana nasconde un elemento sotterraneo di violenza repressa, che sentiamo vibrare nel ritmo spezzato delle frasi, nella mancanza di aggettivi che qualificano cose ed azioni. . . . La vita casalinga ci appare così come un'odissea squallida e triste, fatta di piccole prosaiche attività" (Blelloch 136).

The protagonist's subordinate role in her relations with Giacinto, sexual and otherwise, also underscores her adherence to the institutionalized designs of wifehood, further explaining her sense of alienation. Lacking reciprocity and connectedness, the marital union between Giacinto and Vanna is sustained according to the archetypal pattern featuring the paternal and authoritarian husband and the sweet submissive wife. As Vanna's consciousness becomes attuned to her latent faculties and desires, she perceives the nonproductive artifice of her marriage, conveyed by an image of patriarchal power; Giacinto "ha una forza terribile in quelle sue braccia bionde e con questa forza tiene in piedi il nostro matrimonio. Io sono innamorata di quelle braccia" (142). Giacinto loves Vanna, but only in so far as she complies with his preconceived idea of what she is and should be "di natura . . . buona, calma, affettuosa, paziente, remissiva," allowing no avenues for individual growth or change (141).

The diary entries recording the encounters and friendships Vanna experiences in the course of her stay at Addis and in Naples depict her personal reawakening, and likewise, the private and public battles women must wage in daily life against traditional ways of perceiving women. Although the diverse characters in the novel surpass the function of mere ideological vehicles, the beliefs and attitudes they possess generally reflect dominant ideas regarding the female nature and role, largely associated with motherhood, or subvert them. Refuting the notion of maternity as a gratifying means for self-expression, Maraini's dismal portraits of aging mothers reveal the depersonalization and emarginalization of mothers in society and the family nucleus. From the relationship between the elderly Neapolitan woman and her daughter, a case bordering on gerontophobia, and that of Santino's mother and father, arises a moving portrayal of women who, in resigned silence, suffer verbal and physical abuse, estranged from self and family members. For example, when Santino's mother, framed by the kitchen, pots, pans, and dishes, attempts to articulate her inner convictions, her



voice is either ignored or outweighed in deference to patriarchal authority. The comments made by Vittorio during his conversation with Suna provide perhaps the most illustrative example of dehumanizing attitudes towards mothers, which deprecate their lives and labors. Despite the young man's leftist activities, performed to ameliorate the conditions of the lower class, his ideas conform with the traditional ideology of women/mothers. When Suna asks Vittorio what his mother does, he responds:

—Niente, sta a casa.

—Avete una cameriera?

—No.

—E allora come fai a dire che non fa niente?

—Beh, sta a casa, fa i lavori di casa.

—Cioè ti prepara il pranzo, ti rifà il letto, ti lava la biancheria, ti stira le camicie, ti va a fare la spesa, ti cucina, ti lava i piatti o no? (72)

With scathing irony Suna summarizes Vittorio's monolithic view; his mother must be "una vecchia, senza sesso e senza cervello."

Inspired by Suna's unremitting contestation of the identities imposed upon women, Vanna asserts her growing physical and ideological autonomy, signalled by her intimate relationship with Orio, the trip to Naples, and her expression of committed social action. Self-transformation — responsive to one's individual qualities, aptitudes, and desires — and endeavoring to change the nature of life and society form the essential components of Maraini's reauthoring of women's designs. These two dimensions of Vanna's quest coalesce in the image of the protagonist animatedly teaching her students about the human body, reproduction, and gender roles. A sense of purpose supplants her prior hate for teaching, a sentiment that was "cretino perché non accompagnato dalla voglia di cambiare le cose" (27). For the first time her head is swimming with things to say: she is no longer "avvilita e svuotata" (258).

Maraini's portrayal of Vanna's journey to authentic being expands the possible meanings and forms of women's existence, while refuting dominant notions of the female nature and biological destiny, as expressed by Giacinto in his verbal confrontation with Vanna. Unable to understand or value the ways in which Vanna has changed, Giacinto attributes her self-assertion to what he perceives as a need to fulfill women's natural biological function: "una donna ha bisogno di fare un figlio, sacrosanto; io ti stufo, sei diventata secca come un ramo secco, per questa fregnaccia di non volere figli. . . . una donna sposata senza figli è come una gatta senza gattini, che piange, si dimena, si mangia la coda che fa pena" (246). Shattering this patriarchal metaphor of womanhood, the protagonist terminates the pregnancy initiated against her will; her decision reconceptualizes motherhood as a potential relationship contingent solely upon women's choices. The final images of Vanna balance the novel's skillfully

crafted symmetry, echoing and amplifying the meanings of those in her first diary entry. Having achieved autonomy, she stands on her own, free to design her destiny. The powerful imagery of movement, as she ascends the stairs two-by-two, evokes a sense of rebirth, progress, and productive action.<sup>12</sup>

From the multi-voiced narrative in *Lettera a un bambino mai nato* emerge two essential images of motherhood; one clarifies the designs of the institution as social imperative, the other expands the meanings of motherhood in its personal and social dimensions.<sup>13</sup> This latter aspect of Fallaci's novel, as well as her scathing indictment of societal institutions and systems of belief have been much overlooked by critical commentary.<sup>14</sup> However, with the initial question posed by the protagonist, concerning possible reasons for bringing a child into the world, Fallaci provides the essential framework for a close examination of contemporary life and society, as well as the attendant attitudes, beliefs, and values that bear upon the nature and realities of motherhood.

The voices of the unborn child's father, the male obstetrician, and the protagonist's employer form a composite of motherhood that reflects dominant ideas and attitudes in a world "fabbricato dagli uomini per gli uomini," recalling the images of institutionalized motherhood in *Una donna* and *La storia* (Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato* 12). This notion of motherhood values maternity only in the traditional family nucleus, and considers mothers and their offspring to be possessions of the State (30). Furthermore, since this concept of maternity is designed upon the social imperative of women's self-sacrifice, it restricts female identity to the maternal function, thereby denying individual faculties and aptitudes, and their complementary range of expression in society. The protagonist's modes of existence and mothering undermine these conscious and un verbalized beliefs, upsetting the social order, which is a function of the writer's regenerative notion of motherhood.

The mother-to-be, her close friend, the woman obstetrician, and the unborn child express different dimensions of an alternative vision of maternity that reconceives the terms, content, and configurations of the potential relationships between mothers and daughters, and mothers and sons. Central to Fallaci's reconceptualization of motherhood is the right of choice, a premise she has in

---

<sup>12</sup> The conclusions of *Donna in guerra* and *Una donna* demonstrate similarities of ideology and tone, as noted by Pallotta: "As in Aleramo's novel, the resolution of the crisis that comes at the end of the book takes the form of an open break with tradition: the woman leaves her husband to start a new life" (361).

<sup>13</sup> Medail attributes the success of Fallaci's novel to the author's creation of a multi-voiced narrative in which each character speaks her or his own truth. As this study indicates, Fallaci's discourse and thematic concerns share components with Italian feminist writers, though she is not a self-proclaimed feminist. See Chiavola Birnbaum, *Liberazione della donna* 181.

<sup>14</sup> Many feminist and non-feminist critics, including Medail and Birnbaum, have focussed upon the issue of abortion in this novel. However, as this rereading demonstrates, Fallaci examines a variety of issues, questioning and recasting the nature and possible meanings of contemporary society.

common with Maraini. To be a mother, the writer maintains, is not a vocation, a duty, or women's biological destiny. Rather, it is a right, which should be exercised solely on the basis of women's individual choices.<sup>15</sup> Although the character does not give birth to a living child, she begins to mother when she makes the conscious decision to have the child.

Like Aleramo's fictionalized memoirs, the letters written by the protagonist to the child she is carrying evoke with reflective frankness and sensibility the enigmatic muddle of feelings — encompassing the spectrum between joy and despair — that she experiences. Fallaci's discourse, which includes introspective narrative, dreams, fairy tales, and stories, articulates her insights about the complex relationship between the conscious and unconscious content of maternity, and the highly variable realities of motherhood. For example, the protagonist endeavors to refashion the terms of the maternal relationship with such ideals as autonomy, self-respect, and reciprocity, all of which are frustrated by unforeseeable complications in her pregnancy requiring bed rest and hospitalization.<sup>16</sup> The consequent loss of freedom, evoked in powerful images of literal and figurative entrapment, threatens the woman's identity. Nonetheless, the values inherent in the character's manner of coping break the conventions of motherhood, revealing women's aspirations and concerns, as well as the potential of the mother/child relationship to transform life and culture.

The recurrent references to teaching in Fallaci's novel, conveyed by her discourse and the repetition of such words as *lezione*, *spiegare*, *insegnare*, *insegnamento*, *imparare*, and *apprendere*, underscore the formative role mothering may play in reshaping ideas, values, and culture. Subverting the traditional scope of the maternal vocation — to transmit dominant societal systems of meaning — the mother undermines such patriarchal institutions, ideals, and myths as the State, the Church, patriarchy, the family, and gender roles. The writer posits new determinants of human conduct, irrespective of gender, embodying individual desire and thought. Whether her child is a girl or a boy, she will be equally pleased:

essere donna è così affascinante. E' un'avventura che richiede un tale coraggio, una sfida che non annoia mai. Avrai tante cose da intraprendere se nascerai donna. Per incominciare, avrai da batterti per sostenere che se Dio esistesse potrebbe anche essere una vecchia coi capelli bianchi o una bella ragazza. Poi avrai da batterti per spiegare che il peccato non nacque il giorno in cui Eva colse una mela: quel giorno nacque una splendida virtù

---

<sup>15</sup> See pages 13 and 86 of Fallaci's novel, for example.

<sup>16</sup> The protagonist makes such affirmations as: "Sono una donna che lavora ed ha tanti altri impegni, curiosità: te l'ho già detto che non ho bisogno di te" (10); "Se vogliamo restare insieme, bambino, dobbiamo scendere a patti. Eccoli. Ti faccio una concessione: ingrasso, ti regalo il mio corpo. Ma la mia mente no. Le mie reazioni no" (58-59); "Cos'è questo rispetto per te che toglie rispetto a me? Cos'è questo tuo diritto ad esistere che non tiene conto del mio diritto ad esistere?" (62).



chiamata disubbidienza. Infine avrai da batterti per dimostrare che dentro il tuo corpo liscio e rotondo c'è un'intelligenza che urla d'essere ascoltata. (13)

If born a male, the child will be free from certain humiliations, but his mission will be no less demanding. He will have to fight against the same patriarchal institutions, ideologies, and injustices, as well as others, dependent upon gender assumptions, which limit the range of human experience. The vision the mother projects of the values she wishes to instill in her potential son designs alternative forms for male self-expression reflective of women's experience and ideas:

se nascerai uomo, spero che sarai un uomo come io l'ho sempre sognato: dolce coi deboli, feroce coi prepotenti, generoso con chi ti vuol bene, spietato con chi ti comanda. Infine, nemico di chiunque racconti che i Gesù sono figli del Padre e dello Spirito Santo: non della donna che li partorì. (14)

Most importantly, the behavior of the child, whether male or female, must manifest kindness and intelligence.

In the course of teaching her child-to-be to question and, moreover, to resist the established beliefs and forms of society, the protagonist elucidates perhaps the most significant means for transforming life and culture. Fallaci's pluralistic vision, operating upon the values of individuality, human dignity, and relationship, expands the designs of women's and men's experience. As portrayed by the dream sequence of the trial, and the words of the mother and child, there exist many realities, many truths, and many kinds of consciousness, dependent upon experience and contextuality. By incorporating their own beliefs and aspirations in the content of mothering, women may generate further meanings and forms for society. Although the protagonist miscarries and may die, the concluding images of the woman express a life-affirming vision; the daily struggle, to question, to meet and create opportunities, produces a life of committed belief and purposeful action.

Fallaci posits a regenerative notion of motherhood, whose primary tenets are choice, the affirmation of self-identity, and social transformation. Her conceptualization endeavors to reconcile the disjuncture between the domestic and social spheres described in *Una donna*, *La Storia*, and *Donna in guerra*. Each of these artistic visions expands the readers' consciousness of the meanings and designs of motherhood, creating new metaphors for women's experience, thought, action, and desire.

## Works Cited

- Aleramo, Sibilla. *Una donna*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Badinter, Elizabeth. *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct*. Tr. Roger DeGaris. London: Souvenir Press Ltd., 1981.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Tr. H. M. Parshley. New York: Random House, 1974.
- Birnbaum, Lucia Chiavola. *Liberazione della donna: Feminism in Italy*. Middletown: Wesleyan UP, 1986.
- Blelloch, Paola. *Quel mondo dei guanti e delle stoffe: profili di scrittrici italiane del '900*. Verona: Essedue, 1987.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Tr. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
- de Lauretis, Teresa. "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts." In *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Theories of Contemporary Culture 8. Bloomington: Indiana UP, 1986. 1-19.
- Evans, Annette. "The Fiction of Family: Ideology and Narrative in Elsa Morante." In *The Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hoof. Michigan: Bilingual P, 1982. 131-37.
- Fallaci, Oriana. *Lettera a un bambino mai nato*. Milano: Rizzoli, 1975.
- Federzoni, Marina, Isabella Pezzini, and Maria Pozzato. *Sibilla Aleramo*. Il Castoro 161. Firenze: La Nuova Italia, 1980.
- Frabotta, Biancamaria and Dacia Maraini. "Prefazione." In *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*. Roma: Savelli, 1976.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Maraini, Dacia. *Donna in guerra*. Torino: Einaudi, 1975.
- Medail, Cesare. "I perché di un best-seller in libreria." *Corriere della sera* (22 March 1976): 3.
- Monti, Ileana. *Parlare con Dacia*. Verona: Bertani, 1977.
- Morante, Elsa. *La storia*. Torino: Einaudi, 1974.
- Nozzoli, Anna. "Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta." *Nuova DWF Donna Woman Femme* 5 (1977): 55-74.
- \_\_\_\_\_. *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Pallotta, Augustus. "Dacia Maraini: From Alienation to Feminism." *World Literature Today* 58.3 (1984): 359-62.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton, 1976.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Viking Penguin, 1987.
- Stefani, Luigina. "La storia." *Belfagor* (Nov. 1974): 712-17.
- Trebilcot, Joyce, ed. *Mothering: Essays in Feminist Theory*. Totowa, NJ: Rowman and Allanheld, 1983.

## Biancamaria Frabotta: Left Hand, White Poetry

### Editor's Note

A short version of the essay "With the Left Hand ("Con la mano sinistra") appeared in the anthology of women's poetry, *Poesia femminista italiana*, edited by Laura Di Nola (Roma: Savelli, 1978). An expanded version (translated here) was published two years later in Frabotta's collection of essays, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, poesia, romanzo* (Bari: De Donato, 1980). Now, more than a decade after its composition, it serves both as an historical document concerning Italian and French feminism of the 1970s, and as a still relevant (if partial) statement of Frabotta's poetics.

The poem "Heloise" ("Eloisa") first appeared in *Il rumore bianco* (Milano: Feltrinelli, 1982), a collection of verse written between 1970 and 1982. Frabotta's latest effort, a novel entitled *Velocità di fuga* (Trento: Reverdito Editore, 1989), is her first publication in prose fiction and reveals her continuing and committed dedication to creative writing that explores the social, political, psychological, and ethical dimensions of women's engagement in literature. With her scholarly and creative contributions, Frabotta is one of contemporary Italy's most consistently intelligent and stimulating feminist thinkers. Born in 1947, Frabotta teaches modern and contemporary Italian literature at the University of Rome, the city of her birth.

### With the Left Hand

A Chinese tale tells us that a woman has no other choice than to be decapitated if she stubbornly tries to keep her head, and that those who do not lose their heads by the sword can only keep them on the condition that they do without them, drowning in the depths of silence. Hélène Cixous calls them the "grandes hystériques": the women who have lost speech, the aphonic, the decapitated, whose tongues have been cut out, not understood when they speak because their bodies are speaking and man does not listen to the body.

The following excerpt is drawn from Cixous' confessional article *Le Sexe ou la tête?*:

La bisexualité au niveau de l'inconscient c'est la possibilité de se prolonger d'autre, d'être dans un rapport avec l'autre de telle manière que je passe dans l'autre sans détruire l'autre; que je vais chercher l'autre là où elle est sans essayer de tout ramener à moi.<sup>1</sup> (11)

---

<sup>1</sup> Bisexuality at the level of the unconscious is the possibility of prolonging oneself in the other, to be in a relationship with the other which permits one to pass into the other without destroying her;



Similarly, the risky undertaking of *Poétique* editor Cixous in her novel *Angst* is to cease owning, to be the impossible possible. In the preface to her *Portrait de Dora*, Cixous expresses the belief that the hysterical woman is the prototype of the force of female desire. As in Irigaray's contemporaneous theorizing, investigation of the Oedipal and woman's exclusion from the symbolic — due to her exclusion from the "phallic" and the consequent castration complex — are replaced in a provocative and even obsessional manner by a plunge into the not always limpid waters of the Great Mother. The prolific Cixous confirms as much in her *La Venue à l'écriture*, a work which straddles the essay and poetic prose forms. It is a hymn to the beatitude of a fluid, maternal, humid, plural writing, whose traits are passivity, abundance, and drift, and to my mind the writing is not exempt from an awkward and annoyingly ecstatic vehemence. Reading "dans chaque langue coule le lait et le miel. . . elle jaillit de moi elle coule, c'est le lait de l'amour, le miel de mon inconscient,"<sup>2</sup> I long for Nathalie Sarraute's subtle tropisms, for the tender combinatory play so removed from maternal metaphysics of Marguerite Duras' prose.

Incidentally, I recommend Duras's short book, which might seem short on intrigue or too simple and pleasing for highly refined palates, but which is useful to those interested in the psychological, linguistic, and human difficulties of a woman writer. I'm referring to *Les Parleuses*, a conversation which calmly unfolds in Duras's country home between herself and Xavière Gauthier. This dialogue also moves out of the realm of Cartesian logic, but not in the name of some Bergsonian principle of respect for experience lived or virginity of inspiration (our two speakers suggest), but in order that over the duration of natural time, the black and white of female writing might stand out more clearly. One ought not forget that we owe our greatest art, including female art, precisely to such contrast, and not to monochromatism.<sup>3</sup> If we think about what the movement has left behind it in writing over the last ten years, we notice that in Italy the trend is quite different.

"Taking the floor" was considered the end and means of liberation. In the

---

in a way which permits one to search out the other where she is found, without trying to bring everything back to myself.

<sup>2</sup> "Milk and honey flow in every tongue, it spurts from me, it flows, it is the milk of love, the honey of my unconscious."

<sup>3</sup> I don't think that feminist thought of French inspiration has considered this carefully enough. I'm thinking, for instance, of the debate opened in a provocative manner by the Belgian magazine *Les Cahiers du Grif* in 1975 (the height of the economic crisis). Three numbers were issued which, in a properly feminist forum, were the high point in the development of these issues (*Dé pro ré créer* 7 (June 1975); *Parlez-vous française?* 12 (June 1976); *Elles con-sonnent* 13 (October 1976). I would point especially to an article by Eliane Boucquey, "Choisir ou créer," included in no. 7 cited above, which intelligently discusses the dilemma of the intellectual woman between *sous-culture* and *sub-culture*, of being a subordinated woman or being neutral amid the masculine, which is the current condition for woman awaiting an androgynous solution as of yet unattained.

majority of instances, the type of language adopted was coldly pre-constituted for communication, exhortation, and propaganda. This at least holds true for the flyers, documents, songs of struggle and, later on, for the poetry and novels that were defined as "feminist realism." In the feminist novel of the seventies, for example, we find open experimentation with language used as an instrument for spreading the new female consciousness on a large scale. Anna Nozzoli has reason to write:

The reasons for a direct, anti-literary, polemically unadorned fruition of the real are associated moreover with the often humble, anti-rhetorical, anti-lyrical outcomes of a language which seems now to want to imply a stylistic *degré zéro*.<sup>4</sup>

The language under examination is flat, alien to the sentimental, and semi-emancipated. When aiming for instantaneously aesthetic outcomes, it may have the flavor more of the *libertà* than of the libertine, according to a severe yet not ungenerous definition by Fortini ("Ancora un voto per l'autorità").

This aspect of women's writing has been the most visible one in the last few years in Italy, which, unlike France, did not register the *Sturm und Drang* or para-surrealist exploits of the feminist *new school*, nor like the U. S., the petulant self-consciousness of a Kate Millet. In homage to the experimental tradition we are now witnessing the comeback of the sophisticated prose of Virginia Woolf, Anaïs Nin, and Djuna Barnes — writers, however, with no following here as of yet.

In Italy, the analytic introspection of self-consciousness continues nonetheless to produce its best results in a new literary genre, the testimony, which is suspended between orality and writing and forms the starting point for the actual construction of a female *epos*. The urgency and orality of communication intersect with the eloquence of disdain, with the intermittency of the unconscious in its aversive but equally coercive flux, with the irregularity of an "intransitive" expression, and finally with the reality principle that an entrance into the symbolic world of writing imposes for all.

The neat distinction between the aesthetic and extra-aesthetic spheres is already intrinsically difficult to establish, and for the testimony it is nearly impossible. This "minor" literature is dominated by a desire to give bodily density to language and at the same time to give the body the fluidity of which

---

<sup>4</sup> Nozzoli, "Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta." The indications Nozzoli give us are, however, very partial, and often dwell on debatable subjects, such as the novels of Luisella Fiume. To complete and correct the examples she provides, I would suggest the section dedicated to women's literature in Silvana Castelli's chapter "Miti, forme e modelli della nuova narrativa emarginata" (*La letteratura emarginata*). Castelli follows the tracks of Monique Wittig's experimental *corps lesbien* in Italy, and favors, over any kind of certainty, the myths of segregation, of infraction, of the revolt of the woman-Narcissus. In other words, she examines not only the cage, but also woman's "shadow," as the notion of tracks implies above.

Luce Irigaray speaks as she aspires to a "fluid mechanics" more suited to express the inexpressibility of the unconscious. In this sort of transitional literature, to which many of the poetic productions of the movement belong,<sup>5</sup> often desire is merely "spoken" and not "named," it recalls to us the aphony of the primigenial female condition. One woman writes in *Zig Zag* that she encloses "a golden apple within herself," and goes on:

Now I ask myself why I thought of writing a poem. I think it's because to me Poetry means imagination and genius, an ability to express concepts in beautiful words and images. It's everything I always thought I didn't have and ardently desired to have, without ever asking myself where my desires might lead.<sup>6</sup>

In this instance, the distance between the imaginary and the image is great. Objectification seems impossible. Often, the more clever, refined, and acute the feminist consciousness of the writer is, the further away from the usual writing procedures she moves. Literary mediation is for those who are able to control language formally, despite the *awareness* of sexuality's interference. Feminist poetry (in a historical and not ideological sense) may be the powdery density between the sky and earth, between the aphasia of the *grande hystérique* and a utopic identity for the *new subject*. It is what continues to divide women from one another, and in each woman, to divide the body from the head, affectivity from performance, and the imaginary from the symbolic.

Mukarovsky writes:

The aesthetic sphere evolves as a whole, and furthermore is in continual contact with those sectors of reality which in a given moment are not the bearers of an aesthetic function. Such unity and integrity are possible only on the basis of a collective consciousness, which organizes the relationships between things and unifies the states of consciousness of isolated individuals.

(*Il significato dell'estetica*)

Certainly the collective consciousness Mukarovsky refers to is not the same binary one beyond the masculine mirror to which women today are referring. What is certain is that the term alludes to the overcoming of a condition that would have the writing woman emancipated and solitary, a "quisling" and collaborationist who knows "that her liberty is her bondage, in the sense that her liberty upholds the structure of bondage."<sup>7</sup>

Women's writing of poetry may be linked, then, to the unpredictable and individual outcome of a collective emancipation. But if it is true that "the artist

<sup>5</sup> This section, in a more simplified form, appeared in the anthology edited by Di Nola, *Poesia femminista italiana*.

<sup>6</sup> *A Zig Zag* (Milano: n.p., 1978). Sole issue published.

<sup>7</sup> The happy definition of "quisling" for the woman who writes is by Fusini, in her article "Sulle donne e il loro poetare."



(this imaginary committer of incest) suspects that the uncontrollable, non-temporal truth of the symbolic order and its time might explode on the side of the mother,"<sup>8</sup> then probably a modification of men's writing of poetry will also follow, promoted by the transformation of the primary relationship.

Still beyond the grasp of female poetry, or more modestly beyond my own grasp as I try to orient myself amid the opposing needs of communication and expression, is precisely a third way characterized by a unique need for concreteness and materiality that women at times express in their own practice. This shortcoming very often disallows the pleasure of the text, and tiring small group experiences testify that reciprocal and collective reading is not always a source of gratification. But this hardly comes as a surprise.

When Harald Weinrich, a theorist of literature as a communicative process, writes that the signals of poeticity establish serenity as a suitable mode of reception for literary texts (where for serenity one understands "for the spectator/reader the liberty not to be obliged to read the text as a directive to action, and to be free to detach himself at any time"<sup>9</sup>, he is obviously thinking of a producer/user of the male sex. Anyone who has participated in group poetry reading among women knows that the process engaged in is exactly the reverse. Adhesion, viscosity, and at the same time an almost omnivorous materiality, tying or counterposing each woman's own text to those of the others, twist themselves into a spiral which ends where sexuality begins (if not indeed maternity and much more). When does the text written by a woman begin to detach itself from its writer? And to what end? After it is detached, then what? It's like inadvertently pulling the thread which undoes the entire weave. I would say that, paradoxically, for the women who read and write poetry, it is still too intrusive and "significant" to be written with this "left hand."<sup>10</sup> So much the better.

Translated by Keala Jewell  
Dartmouth College

### Works Cited

- AA. VV. *La letteratura emarginata*. Roma: Lerici, 1978.  
A *Zig Zag*. Milano: n. p., 1978.

---

<sup>8</sup> These are the words of Kristeva, found in *Des Chinoises*.

<sup>9</sup> The excerpt from H. Heinrich is anthologized in Raimondi-Bottoni, *Teoria della letteratura*.

<sup>10</sup> The notion of writing with the left hand implies more meaning than the literal English expression. In Italy, schoolchildren are prevented from writing with the left hand, and hence doing so would be an act of rebellion. It implies perhaps the paradox of women's writing as it attempts to escape from authority yet in Italy would also remain on the "left" (translator's note).

*Les Cahiers du Grif* 7 (June 1975); 12 (1976); 13 (October 1976).

Castelli, Silvana. "Miti, forme e modelli della nuova narrativa emarginata." In *Letteratura emarginata*.

Cixous, Hélène. "Le Sexe ou la tête." In *Les Cahiers du Grif*. Femmes et langages II (13 October 1976).

\_\_\_\_\_. *Portrait de Dora*. Paris: Editions des Femmes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Angst*. Paris: Editions des Femmes, 1977.

\_\_\_\_\_. *La Venue à l'écriture*. Paris: Union générale d'édition, 1977.

Di Nola, Laura. *Poesia femminista italiana*. Roma: Savelli, 1978.

Duras, Marguerite and Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Editions de Minuit, 1974.

Fortini, Franco. "Ancora una volta per l'autorità." *Aut Aut* 161 (September-October 1977): 80-87.

Frabotta, Biancamaria. "Con la mano sinistra" [first version]. In Di Nola 168-73.

Fusini, Nadia. "Sulle donne e il loro poetare." *Nuova DWF (Donna, Woman, Femme)* (October-December 1977): 10.

Kristeva, Julia. *Des Chinoises. About Chinese Women*. Tr. Anita Barrows. New York: M. Boyars, 1977. [Distributed in U.S.A. by Scribners, 1986.]

Mukarovsky, Jan. *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi, 1973. [Cf. John Burbank and Peter Steiner, tr. and eds. *Structure, Sign, and Function: Selected Essays of Jan Mukarovsky*. New Haven: Yale UP, 1978.]

Nozzoli, Anna. "Sul romanzo femminista italiano degli anni sessanta." *Nuova DWF (Donna, Woman, Femme)* (October-December 1977): 72-73.

Raimondi, Ezio and Luciano Bottoni. *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1975.

\* \* \*

## Heloise

### Translator's Note

A female voice from the past filters into Biancamaria Frabotta's verses to tell a story of separation and solitude, of a woman's cloistering and her "swift-footed run" from it. Her Heloise is both at odds with and has a lesson for the "western" interlocutor/intellectual who is rich with the power of words, of strong conversation, and yet is poor. We read: "I shall bring you to winter your crude reasonings/ and with the mere growing of my nails/ I shall unveil for you enigma's key." "You" has bestowed on the poem's voice the name/nature of Blank, of a whitened Bianca, which is the poem's constant theme and is the source of an irritated and rebellious protagonist's many attempts at escape from such an "image": "Is it my name's fault if I obliterate your every color's/warmth with my whiteness/in absence and defeat?" This whiteness is linked in turn to the title of the volume from which "Eloisa" is drawn, *Il rumore bianco* (1982), and, of course, to Frabotta's own Christian name. And it forms part of an alternation of nocturnal and solar images which figure the complex theme of woman's alleged "absence." Over the poem's several sections "you" divides into a multiplicity of figures — among them a group of sisters/"hens" and a motherly life principle—as does the voice of Heloise. Our sense of female defiance in the face of an imposed silence grows as we follow what seems a passage from girlhood to womanhood: "How can I escape in an over-

sized coat/to sprout buds in the water, to launch a skiff?"; "I shall lower/an awkward pelt over my head and set it on fire"; "I can eat candles and raw fish." Frabotta has nourished her own sometimes impudent poetry with the intense reflections on theoretical and historical questions of feminism found in her abundant critical writings (*Femminismo e lotta di classe in Italia* (1970-1973), Roma: Savelli, 1973, *La politica del femminismo* (1973-1976), Roma: Savelli, 1976, in her articles in *L'Espresso* and *il Manifesto*, and in her latest effort, the novel *Velocità di fuga* (1989). In addition to *Il rumore bianco*, Frabotta has published the verse volumes *Affeminata* (Torino: Geiger, 1977), and *Appunti di volo* (Roma: Savelli, 1986).

\* \* \*

Heloise

(And to think that what I ask of you is  
so little,  
and so easy for you!)

— Heloise to Abelard,  
Second letter

I

The entirety dwells here and you, distantly,  
weigh it. That I, the sordidly darker one,  
am chanting, a shadow heavier  
than the marble which is my ease is of no matter.  
A lone robin does not bring you back nor  
seasons lost to me.  
And I have lived too long in you  
like the spider's web in a dead trunk

at the border of a promised land  
without grasping me (the West's fantastic fruit  
was only an evocation  
training for rape)  
you named me whiter than light  
the nest of an intricate idea, a torpid fantasy,  
the blind pupil of your eye.

The long procession of chambers unloosed  
its hissing: facing the closed door  
I shall be a sister to the apple trees which  
strip themselves to the air, the senses smoothly



raw, and only the evening dims their touch.  
A triangle is divine when each point is God  
and each side bait. There is no vigil more bitter  
for me, since I am this far from the feast.

Words cost you so little, remember?  
They slip away thoroughly  
they flow like canoes on the current's stream.  
White water could not have shaken the course  
the conversation was to run as far as the open sea.  
We alone paid the price of your dream.

But let memory lapse in me,  
let the pupils of wakeful men  
in a world of sleepers grow dark everywhere!  
a bestiary illuminated by a delicate, by an able stylus  
at least until I, a placid wave in a lake,  
come to lap your feet,  
the supple, watered furrows of your field  
at least to the reaches of being  
where an acolyte turns into Pierrot,  
the rabble an airy city  
each passerby a friend, an event  
then  
water will cover this meadow and every trace of a name.

## II

I possess hopes long and vain enough to carve their names.  
But the rain, the rains, will cleanse the stain  
and the carnivore's track  
shall bereave even the cover of a leaf's decay.  
Time is tied in sly double knots—it evokes your  
ever repeated arisings, your wondrous awakenings,  
my refusal falling in at the beat.  
I live by day in my shadow's dispersion  
and by night it merges in the darker shades,  
When I touch the wavering maidenhair  
its leaves tremble without dread and  
I grow, by a trifle. Your wisdom  
cannot record such measures of vegetal ardor  
Eager sun-dried tresses  
yield the body to the mind in evil's undoing  
An instant crackles dully, but I do not awaken.

Come back, chaste dream, and disappear  
in order finally to be. I watched  
a tawny fox drag her crucifix tail  
over the calvary of Pont Neuf at St. Michel.  
What a lot of dust settled on her swift-footed run!

"Is what quickens my arteries a quiver,  
or, if a message, whose?"  
"Your cravings are womanish and vile  
though sweet, your neck is a treat for a king"  
"the folds of an unworthy body—  
I silence the extra male"  
"Now it is my turn not to disappoint you,  
soft-hearted Sophist, You were left in your turn  
with only the Seine's breathing  
in the tepid, sulphur flowers that rise to the surface—  
released from the depths I was born to the light  
once and for all. I shall lower  
an awkward pelt over my head and set it on fire  
to fling open the valves of conscience's shells."

"Ah, your sweated skin even in winter . . ."

### III

Minimal, the startlings of a cloistered life.  
I write letters as long as old-age,  
The sparrows are fluttering, lusting after other, they hover  
so light a convoy  
in cities unburdened of them,  
You may have whistled a long while but you are not the train.

Is that glassy globe  
that gypsy's minuet  
hanging on an umbilical cord  
an unravelling star  
on its ungrateful western turn  
done or underdone  
Who was born last night?

Yes, I'll stay and suffer for the rest of my days.  
An oath that will not last a lifetime  
cannot contain us both.

It might seem strange  
I don't want you if I love you.

## IV

Downstairs let the sisters speak  
competitive, executive, enamoured of  
a vain promise,  
they bustle in search of you. A knife  
flies in the wound, yesterday  
memory's foreboding  
today.

The wind is shifting, it is no longer kin  
not swelling these walls much less this white-leaded rag  
you bleached my face with at dawn  
a rag of verse stretched to morning

and racing with the rooster that winters here alone.

The unloved one dangles from my belly's cord  
she swang on the branch of life  
as I watched you precociously  
in time to disappear  
and I walked without my shadow very soon  
noon's very burning took it badly—  
a mirror with no reflection, a badly cut diamond—  
I lost, it is my fate, the sight of you after the sentence.  
Now she grows of herself alone  
My lower limbs are withering.  
Fashion a flute from my hollow reed.

Run, my angry street-walkers, dutiful parvenues  
Run, it's the rush before intermission, statistics'  
strait, undone by doing, let's redo our faces.  
Don't be caught in the second run  
before the mirror's devilishly deep den  
with an impudent grin. My little hens.

Do not praise, embittered women,  
the window's nicked sash  
bangs with a tease and saws at my chastity,  
If only the tip of the Lord's tongue were as agile!



This isn't why  
you padlocked the world's belly  
my ligneous, sulphorous, thin spinster who dons  
her androgynous concern and logos. You don't  
grow old, dearest, because of red-faced pranks,  
tricks, celebrities' make-up man, the divine medicine man's  
apprentice with an inside-  
out moon, a muddied aura, and  
a greenish cunt in the fifth house, you beat your head  
inside Aries' corneal aureole.

I can eat candles and raw fish  
every second  
an acrobat arches into a curve

Buzzing choralists hiss this at me.  
I came out in print with a dry flower,  
an ex voto. Look: there's mold growing on it.

V  
Coarse farmers have chased me this far.  
The salty river air bewilders them.  
Tongues twist, the two-tailed tongues  
of scholars and poets  
with empty bell-heads.

Informed of my angelic looks and your scissors  
their unrestrained bells clang out a feast  
hovering mid-air in the capitol's  
shameless dome, they want me to be angel spirit  
or a bladder's pouch, propaganda for the faith.

A prehensile, movable root  
I thirst for pure waters  
not this sullied pap  
a poet out of doors  
a billiard player's dream  
an expanse in the colors of rarest elements

I gained much by losing you,  
in gaining you (you made a flea-market deal)  
I lost everything. The somnolent year  
stretches itself still-green into these verses  
it dies hard  
Unpeopled shore, I owe my imprisonment to you  
and not my hopeless pursuit.  
A slender nymph vanished along with the spell

which offers its salt to renouncement  
and sends prisoners from endless camps  
in flows to seed poplars  
they set stubborn fires  
they plow the new snow and its era, pimps-to-be  
graced by gratitude  
I am finally like you  
soft, of the earth, farmers, a hill of flesh!

How can I escape in an over-sized coat  
to sprout buds in the water, to launch a skiff?  
Is it my name's fault if I obliterate your every color's  
warmth with my whiteness  
in absence and defeat, starry beacon? Is it that you can call me  
Blank  
if the season does not change,  
and the flare of our weary existence punches holes? Is  
conscience's inner forum this scanty petulance?

Ah, if that paranoid beauty  
had bound me with earthly ropes  
and my deflated hot-air balloon, a sign for enemy fire,  
if I had taken my name from the rose,  
a tuberous flood of ideas which roots  
in my head, in these slow-moving hands,  
in the firmly planted soles of my feet  
which hold up my whole person, then  
I could have laid garlands over your brow,  
Oh name, like friends arm-in-arm,  
a lover's thigh brushed by its beloved  
in a theft of more consequence  
than a name, or a gift, or a god, or a seed—  
Dogged word.

Docile water plant, you exalt  
in your mucous-encircled yolk,  
An intricate tendril on the pillow  
your hairs among mine, principium vitae  
I shall lead you far away from life, a grateful  
thief who has stolen Mercury's borrowed wings  
I shall bring you to winter your crude reasonings  
and with the mere growing of my nails  
I shall unveil for you enigma's key,  
which you pursue aimlessly  
when slumbers rob me, you,  
and I watch over you wakefully  
like a light bulb cross with the day,  
You know where to look for me; it's no use to wake me,  
The root is further, further down.  
The point around which the fullness  
turns is the sharpest light where eyes cannot see  
dreams.  
We shall return in threes  
you in twos, arm-in-arm  
two bread-giving angels filter through to the other side of the grate.  
You abound with what I lack and you are poor. Then  
we shall spread our wings on a migratory, southern route.

Translated by Keala Jewell  
*Dartmouth College*



## La poesia di Margherita Guidacci: origini e sviluppo

Margherita Guidacci è nata a Firenze nel 1921 e vi ha trascorso l'infanzia e la giovinezza, con dei soggiorni estivi a Scarperia che aprivano al suo mondo la dimensione della campagna — ma di una campagna che è ancora Firenze, perché Scarperia è il cuore del Mugello mediceo. La Guidacci vi ha sempre una vecchia casa, che risale all'epoca dei Medici, come la sua gente ebbe tomba in Santa Croce: (“come quei miei antenati che in un angolo / di questo tempio dormono da secoli / sotto le loro cinque losanghe azzurre”) (“Breve carne a Ugo Foscolo”, in *Poesie per poeti*). Se comincio da queste radici non è per uno snobismo inconciliabile con l'opera che intendo presentare. Come si fa più lucida la lettura di Luzi se oltre il profondo impatto della formazione francese si ritrova il suo sfondo nativo — le terse linee dell'Amiata e di quanto in Firenze le somiglia — così il luogo di nascita rimane una chiave preziosa per la comprensione dell'opera della Guidacci, benché la sua intensa attività di traduttrice e di saggista, e poi di docente di letteratura angloamericana, ci indichi certamente altre piste da seguire se vogliamo tracciare una mappa degli autori in cui si è riconosciuta.

Forse dai fiorentini del Trecento, viene fatto di pensare, le deriva quella necessità di chiarezza, di semplicità, di concretezza, che in certe prose giovanili inalberava come una sfida. Penso, ad esempio, al duro giudizio sull'ermetismo che emergeva dalle sue risposte a una *Inchiesta sulla poesia italiana di oggi* del 1955 (in A. Frattini, *Poesia nuova in Italia*); ma che anche di recente, in *Poesia come un albero (Trasgressioni di marzo)* ci ripropone con la stessa decisione: “Vi dirò molto semplicemente . . . quello che io considero sia l'essenza della poesia. Per me la poesia è qualcosa di molto naturale” (33); “io cercavo una conoscenza, e quindi uno dei miei capisaldi è stato la chiarezza perché la conoscenza mira a raggiungere una sua interna chiarezza e a trasmettersi con chiarezza” (35-36). Giudizio in cui giocano due componenti: la diffidenza per ogni preziosismo, fondata sul postulato dell'aderenza alle cose, e — derivato dallo stesso senso del concreto — l'impulso ad affermare il rapporto dell'arte con la vita: il che impedirà poi di sottrarsi all'“impegno”.

Che per la Guidacci l'impegno non si configuri esattamente come per il Pasolini de *Le ceneri di Gramsci* dovrebbe essere inutile dire, — ma se essa fu, come dice bene Frattini (*Letteratura italiana. Il Novecento*, p. 9098), “poco sensibile, ai suoi inizi, alle suggestioni dell'ermetismo”, lo fu per un'esigenza di “partecipazione”; quello che lei chiama la “coralità” della sua poesia che altro è se

non partecipazione? Quando Frattini afferma che fu poi “nei suoi sviluppi refrattaria alle poetiche dell’impegno sia ideologico sia sperimentalistico” vuole intendere, mi sembra, per quanto riguarda “l’impegno ideologico”, che non si allineò a una scuola, non che non ne divise il profondo senso di responsabilità. Lo dichiara lei stessa senz’ombra di ambiguità, proprio nella risposta a quella inchiesta sui giovani poeti cui ho appena accennato, inchiesta preparata dallo stesso Frattini: “Ai poeti del dopoguerra che non vogliano eludere una realtà umana e storica, la direzione è segnata dal fatto di venire, appunto, dopo quella guerra. Essi non devono dimenticarne l’insegnamento: i limiti e i patimenti fisici, le angosce non soggettive e gratuite, ma terribilmente motivate, dell’anima, la prepotente riscoperta di un mondo oggettivo, del prossimo e di Dio. . . . I giovani poeti dovrebbero far loro un’espressione di Hesse, che definisce la speranza dopo l’immensa notte: ‘Il nostro mattino è fra laghi di dolore — dove l’uomo va incontro ad altri uomini’” (*Poesia nuova* 151-52).

Prima ancora dell’esperienza tragica della guerra, un contatto umano e familiare aveva vaccinato la poetessa contro le tentazioni dell’ermetismo: bisogno di semplicità e chiarezza, certezza “di un mondo oggettivo, del prossimo e di Dio” distinguono in pieno clima ermetico l’opera di Nicola Lisi, che era cugino della madre di Margherita, e aveva a sua volta casa a Scarperia. “Le immagini più gradite e serene del Mugello . . . che io conservo nella memoria sono legate a Nicola, e non soltanto per quanto è passato nei suoi racconti della ‘chiarità’ di certi paesaggi mugellani, ma anche per le indimenticabili passeggiate sui monti che facevamo durante le vacanze estive della mia adolescenza e di cui Nicola era l’animatore e la guida” — ricordava recentemente la Guidacci, in un articolo pubblicato dall’*Osservatore romano* (18 ottobre 1987, p. 3). Tra il 1987 e il 1988 tre volte le è accaduto di commemorare, con didimeo calore di fiamma lontana, scrittori a cui in vario modo “visse accanto” negli anni della sua formazione: Lisi, Ungaretti, De Robertis. Mi par bello accompagnarla in queste fasi di una *récherche* che non avrebbe mai intrapreso dato il suo scarsissimo gusto per l’autobiografia, non fosse stato per non sottrarre una testimonianza ai relativi centenari. (Un altro cadeva nell’88 — è proprio lei a rilevare — di uno dei massimi “fari” suoi e di tutto il Novecento: T. S. Eliot.)

Di Lisi, dunque, respirò l’aria fin dall’infanzia. Qualche anno fa, per tentare di costruire una cornice alla prima raccolta di versi, *La sabbia e l’angelo*, che Margherita Guidacci aveva composto poco più che ventenne, io rilessi tutto Lisi — me ne aveva “ordinato” la prima lettura, quando avevo diciassette anni, Giuseppe De Robertis, che lo considerava, con Emilio Cecchi, il più polito prosatore toscano del Novecento. Non ne ricavai nessuna evidenza di un influsso, sui temi o sulle forme — il che mi confermò l’impressione di un’insolita forza di questa poesia: albero sì, ma quercia, già quando avrebbe dovuto esser tenera, resistente a ogni vento. L’impressione non fece poi che rafforzarsi, via via che scoprivo come la Guidacci si aprisse a ogni nuovo incontro, e insieme sempre più inconfondibilmente sua fosse la voce con cui ne riemergeva. E tuttavia, al di

là delle differenze di temperamento, avvertivo nei due scrittori di Scarperia tracce tutte sotterranee di affinità, come di piante, per tornare alla metafora cara a Margherita, che abbiano succhiato da un terreno la stessa linfa. Qualcosa ne affiorerà in superficie molto dopo *La sabbia e l'angelo* — ne “La Morenita”, per esempio, de *L'inno alla gioia*. (La fascetta del libro, che ebbe il premio Tagliacozzo, riporta da una lettera di Jorge Guillén: “Il suo libro mi tiene in estasi, commosso e come se a ogni lettura o rilettura mi abbacinasse. Questo: una continua illuminazione”). “La mia piccola anima corre su per la collina./ È una bambina bruna, che solleva le braccia,/ leggera e ansante, incontro al vento che l'avvolge. // In cima alla collina, se il Signore la chiami,/ possa Egli (così per i redenti / avveniva nei quadri degli antichi pittori) / accoglierla nel cavo della Sua mano, // come un passero che appena vi si è posato, / non impaurito né triste, solo un po' stanco: / molto tranquillo, del resto, al termine del volo” (59). E anche qui certo non di imitazione si tratta, se non al modo in cui la Guidacci interpreterà l'imitazione della natura secondo Aristotele in *Poesia come un albero*: “nel senso di ripetere in noi il procedimento della natura” (33).

Il procedimento di Lisi ci viene descritto così nell'articolo dell'87: “raramente scriveva di getto; la sua composizione era lunga, lenta, paziente. Pesava meticolosamente ogni parola, e io avevo l'impressione che decidesse se aggiungerla o toglierla proprio dopo averla messa su delle esattissime bilancine da farmacista. Perciò l'effetto finale, qualunque fosse stato il primo impulso, era sempre quello di un grande equilibrio; un effetto statico, di una dolce fissità, quasi da icona”. La poetessa rifugge da ogni confidenza sul proprio “procedimento”, tranne a dirci, ad esempio, che bisogna sempre seguire il consiglio di Valéry, e, in dubbio tra due parole, scegliere sempre la minore (*Poesia come un albero* 36) — il che certo fanno ugualmente lei e Lisi, ma con diverso risultato: troppo somiglia alla fiamma l'albero con cui lei identifica la propria poesia, per incastonarsi sovente “con effetto statico in una dolce fissità da icona”. Però, l'articolo dell'“Osservatore romano” si conclude su un “raccontino” che il lettore non è più tanto sicuro di distinguere da quelli lisiani, segno che un filone connette questi due autori, più profondo del legame della frequentazione e del sangue:

Negli scritti di Nicola [persone e fatti] diventavano “altro”. . . si coprivano di un velo enigmatico che pareva rimandare a più profonde realtà. . . Per me . . . era interessante . . . constatare così molto da vicino come l'arte sia inevitabilmente un processo di trasmutazione e di trasfigurazione. In un caso però [il caso del Parroco di campagna] il vero parroco . . . era un essere “naturaliter” lisiano se mai ve ne fu uno, per la sua semplicità, il suo candore, il suo senso misterioso e incantato ma sempre intensamente religioso della Natura e della vita. . . A S. Carlo vidi Don Antonio per l'ultima volta quando avevo diciassette anni. . . Nella modesta cappella semideserta della Casa di riposo, mentre la fresca luce mattutina entrava a fiotti dalle finestre . . . diceva una Messa che io stessa gli avevo chiesto di dire. Quella Messa era per Federico García Lorca, del quale avevo appena appreso con emozione indicibile la grandezza poetica e l'atroce morte. . .



Don Antonio ignorava tutto di Lorca e io gli dissi soltanto — convinta di dire una profonda verità, anche se non l'avevo mai incontrato fuorché nella sua poesia — che quel giovane morto era un mio grande amico. Mi aspettavo che Don Antonio salisse all'altare rivestito dei lugubri paramenti delle messe per i defunti, e invece me lo vidi comparire davanti rivestito di una mirabile pianeta; una pianeta, della quale non ho mai visto l'uguale, dove uno accanto all'altro splendevano tutti i colori dell'arcobaleno; una pianeta che non faceva certo pensare alla morte, ma a tutta un'effusione di gloria e di gioia. "Non trovavo lì per lì la pianeta nera" disse . . . notando il mio incantato stupore "e allora ho preso questa". Così pregammo insieme — due semplici, si potrebbe dire, usciti dall'Arca lisiana, e me ne venne una grande consolazione che si rinnova ogni volta che ripenso a Don Antonio in quella luminosa veste iridata, che pareva un poetico emblema del Paradiso.

Ho riportato questa pagina perché rispecchia con nitida evidenza la qualità del cattolicesimo di Margherita Guidacci, una qualità "lisiana", che richiama pure sorgenti insieme trecentesche e popolari, della Toscana di San Bernardino o di Sant'Antonino da Fiesole, quale sopravvisse in certe oasi, libero e forte, non stremato da dubbi e scrupoli, non incrinato dalla tragica parentesi savonaroliana (il cui pathos ritrova così intimamente il tedesco Mann), come non tocco dalle meditazioni laceranti di Petrarca sulle "catene di diamante". Basti pensare a come riemergerà integra la poetessa dall'esperienza sconvolgente che aveva dato origine a *Neurosuite*: "Non 'fuori d'ogni cosa', ma avendole tutte attraversate, serbando in me di tutte l'orma" (*Inno alla gioia*, in *Athikté*, p. 50, vv. 2-4).

"Era, Lisi" — scrive Ferruccio Ulivi sullo stesso numero dell'*Osservatore romano* — "un 'contadino', un 'parroco di campagna' che si era trovato a consuonare lungo l'onda delle parole con le stesse motivazioni patenti o segrete di quei suoi conterranei. Ne condivideva i metafisici candori e la polisemia tra realistica e spirituale: la capacità d'infondere nella parola più semplice, nella locuzione più banale, un tremore sotterraneo che gli faceva scorgere nella pozza d'acqua di un prato i corrugamenti nervosi di un cielo. . . . Frugando . . . fra certi testi, vi attingeva anche un linguaggio. Lo stupefacente era semmai che quegli aromi letterari venissero a coincidere con parole . . . che persistevano . . ." - "Nella parola più semplice, nella locuzione più banale". Qui, come nella regola, cui accennavo prima, di Valéry, è una chiave di lettura, per esempio, per la pagina appena citata della Guidacci. Siamo agli antipodi del suggerimento offerto da Oli durante una conferenza, per determinare con una certa approssimazione il "grado di poeticità" di un testo: "se non potete indovinare che aggettivo si accosterà a un nome — proponeva — ci sono buone probabilità che vi troviate di fronte a un vero testo poetico". Non stava facendo l'elogio dell'artificio, ma additando a modello l'immaginazione creatrice dei bambini. E', credo, un ottimo metodo. Ma come tutti i metodi non vale per ogni testo. Non, per esempio, per gli *Inni sacri* del Manzoni. Margherita Guidacci, tutta tesa ad essere "il più chiara possibile, il più semplice possibile" ("non doveva esser colpa mia se qualcuno non poteva entrare in comunicazione con me", da *Poesia come un*

*albero*, 36), come il Manzoni degli *Inni sacri*, “con una polisemia tra realistica e spirituale”, nell’articolo su Lisi, non rifugge dagli accostamenti obbligati entro cui è uso a muoversi il “popolo” degli adulti “semplici”: “la fresca luce mattutina”, i “lugubri paramenti delle messe per i defunti”, “tutti i colori dell’arcobaleno”. Ma si veda come, alla fine di quella stessa pagina, il respiro della frase si dilata, forma come un’ariosa voluta, e insieme le parole si scandiscono e quasi rilucono: “una mirabile pianeta . . .”. Così Lisi raggiungeva — cito ancora Ulivi — “un modo conversevole e profondo insieme . . . un certo palpabile sentore metafisico, proprio attraverso la registrazione del quotidiano”.

\*\*\*

La stessa profonda e entusiasta apertura e la stessa totale indipendenza caratterizza il rapporto che la poetessa ebbe con De Robertis: “Amava definirsi” — dice nella “testimonianza” apparsa sul numero de “*Il Vieuxseux*” dedicato a Giuseppe De Robertis, (settembre/dicembre 1988) — “un lettore piuttosto che un critico. E in quella definizione c’erano tutta la sua umiltà e tutto il suo orgoglio: l’umiltà di chi vuol porsi davanti a un testo e non sovrapporglisi, l’orgoglio di chi, così facendo, sa di avere la coscienza pulita, di non barare a favore di alcun preconetto che sia estraneo alla natura e al valore del testo esaminato” (112). Così intesi, inscindibili e complementari, orgoglio e umiltà definiscono tutta l’opera e tutti i rapporti di Margherita Guidacci: la sua intensa attenzione — ai maestri, ai poeti — e la sua completa libertà. “L’invito a ricordare Giuseppe De Robertis” — si esamina (111) — “mi trova insieme gioiosa e riluttante. Gioiosa perché come non provare gioia nel ricordare una persona che tanto ha contato per me in un periodo importante della mia formazione? E riluttante per la stessa ragione: perché il ricordo è profondo, ormai inestricabilmente intrecciato ai lontani presupposti del mio presente”. Non poteva essere un’allieva docile, ma uno dei pregi di De Robertis maestro era proprio di non richiedere docilità (forse a questo si deve la vivace varietà tra i tanti scrittori di oggi formati nella cerchia di Giuseppe De Robertis: la Guidacci, la Noferi, Piccioni, Cattaneo, Baldacci, il figlio Domenico per quanto allievo di Contini, per non citarne che alcuni):

Ci si ritrovava settimanalmente, per discutere di argomenti classici o contemporanei . . . proseguendo poi le discussioni che erano spesso accanitissime, in un pittoresco andirivieni tra la facoltà . . . e il caffè sulla piazza. . . Fra le molte doti di De Robertis non c’era quella del moderatore: la sua partecipazione diventava subito ‘immoderata’ — appassionata come la nostra, e proprio questo ce lo faceva sentir vicino, a dispetto, o forse a causa, degli urti che ne derivavano. A me accadeva allora di dimenticare la sua età — i suoi cinquant’anni che ai miei diciotto parevano venerabili — e di sentirlo giovane come me e magari molto di più. C’era in lui una sorta d’inesauribile giovinezza, una vivacità e curiosità e capacità d’entusiasmo che non venivano mai meno, come non veniva mai meno la dedizione assoluta al suo lavoro. Ma non si trattava solo di questo. C’era in lui, se posso usare questa espressione, un’*allegria dell’intelligenza* . . . un’allegria che nasceva proprio dal suo felice e continuo esercizio e sembrava quasi materializzarsi nello scintillio



di uno sguardo che rimane per me tra i più vivi che abbia incontrato. . . . Il suo insegnamento si basava su un principio molto semplice ma, a pensarci bene, onnicomprensivo: quello della lettura. . . . Il testo, anche se breve, faceva sempre parte di un tutto, e perciò De Robertis insisté sempre, con noi, perché degli autori su cui faceva i suoi corsi facessimo delle letture totali. Al termine di quelle letture si arrivava, quasi inevitabilmente, alla convinzione che la parte valesse più del tutto; ma senza quel tutto non avremmo saputo da quanto vicino o lontano un autore fosse partito per raggiungere quella parte svettante, né, tanto meno, quali sentieri avesse percorso per raggiungerla. . . . La partita, per lui, si giocava interamente sulla pagina, perché il suo massimo interesse era lo stile: in cui non si doveva vedere un dato esterno, ma l'essenza stessa dell'anima di un autore. E quale profondo conoscitore era De Robertis di tutte le risorse e i segreti di uno stile, quale maestro nel metterne in luce tutti gli aspetti, fino ai più capillari! C'era in lui una sensibilità che definirei musicale. . . . La finezza di De Robertis nel cogliere il ritmo, le nervature più sottili, ma, al tempo stesso, più rivelatrici di un discorso, nel farci sentire il valore dei suoni e delle pause, faceva pensare davvero a un grande interprete strumentale. . . . (112-13).

L'entusiasmo, a un tempo lucido e commosso, per il maestro, non le impedisce tuttavia di non allinearsi su un punto tutt'altro che marginale: "Perciò" — per individuare che sentieri l'autore avesse percorso per raggiungere quella parte svettante di se stesso, sentieri che per De Robertis erano soprattutto di evoluzione stilistica — "gli fu sempre tanto caro lo studio delle varianti. Questo, lo confesso, a me sembrava una specie di violazione dell'intimità, tanto che feci il proposito che, se un giorno avessi scritto qualcosa che mi paresse valido, avrei distrutto tutto quel che mi ci aveva condotta. . . ." (113).

È chiaro che già a diciott'anni Margherita Guidacci si sente prima poeta che critico. C'è questo di particolare nel suo rapporto con De Robertis: quanto intende da lui lo misura all'istintiva sapienza che, ancora un po' oscura, pur già la orienta nell'esercizio della sua arte — il maestro le conferma l'esigenza della disciplina dello stile, dell'ascolto attento alla risonanza d'ogni parola, a ogni cadenza, dentro di sé e sulla pagina. Come nell'opera di lei poi si articola questo processo, non ci è dato esattamente sapere, perché fedele alla promessa dei suoi diciott'anni, a quel suo pudore e orgoglio, non ci mostra le varianti come Ungaretti, né, come a volte Saba, ce ne offre la storia. "Io scrivo" — pare che abbia detto molti anni fa a una riunione di poeti nel giardino dell'editore Bemporad — "come gli uccelli cantano". Vedremo seguendola per i sentieri che la portano da *La sabbia e l'angelo* attraverso *Neurosuite* all'*Inno alla gioia*, che anche lei come gli uccelli "ripete il suo verso" sempre più avvicinandosi, fino a coincidervi, a quella parte svettante di se stessa. Ma, tornando alle pagine su De Robertis, come si è fatta ardita la sua prosa in questi paragrafi ove lei, discretissima, protetta dall'incognito, poetessa, parla "da dentro" del farsi della poesia. Del resto è già nata dalla sua esperienza di poeta l'obiezione che muove al maestro: "Mi pareva anche che le varianti, tutto sommato, spiegassero poco: c'erano infiniti altri fattori che avevano sicuramente influito sulla genesi di un



verso o di un passo di prosa e che ci sarebbero rimasti nascosti per sempre. Chi ci avrebbe detto, per esempio, quale musica un poeta avesse udito in un momento decisivo, o quale fosse il colore del cielo in un determinato mattino?" (113). E il maestro, mentre replica saviamente che "bisogna contentarsi", si rallegra, con quello scintillio dello sguardo, della criptica confidenza, perché anche lui è "scrittore", nelle "sue pagine così ariose che danno a chi le legge un autentico godimento estetico" (113), e del resto, della Guidacci come di Lisi, lo affascina il pudore, quella superficie come di smalto in cui si raccoglie, come a lui piace, il calore di fiamma lontana.

\*\*\*

Il terzo incontro della giovane poetessa sarà con l'opera di Ungaretti. Lo aveva scoperto alla scuola di De Robertis: "mi ero iscritta a lettere col proposito di seguire il ramo antico e laurearmi in greco, ma quella ventata di novità [. . . De Robertis aveva decisamente spalancato le venerande finestre dell'Università sul mondo culturale in fieri . . .] mi affascinò e mi travolse. Di qui la tesi "contemporanea", che De Robertis stesso in un primo momento esitò a darmi (era qualcosa di così audace!)" (cito dal numero dell'"Osservatore Romano" dedicato al centenario della nascita di Ungaretti, 10 febbraio 1988). Di Ungaretti erano usciti allora — nel 1943 — solo *L'allegria* e *Il sentimento del tempo*, e alcune poesie de *Il dolore*, sui giornali. Nella biblioteca di Papini, a cui ha accesso per l'amicizia di Papini con Lisi, la Guidacci trova le riviste francesi in quel periodo di cultura "autarchico-fascista" introvabili altrove. "Impostai la mia tesi" — ci narra — "sulla dialettica di 'innocenza' e 'memoria' in Ungaretti, partendo da un suo scritto, intitolato proprio *Innocence et mémoire*. . . . Vedevo la parola ungarettiana confrontarsi al silenzio, tuffarsi in esso e riemergerne vergine, in una novità primigenia e in uno stupore quasi religioso. Ricordo di avere scritto che era una parola da leggersi solo con gli occhi, senza aggiungerle il peso e l'impurità di una voce". Se impatto vi fu, fu dunque di quell'Ungaretti. "Ho poi ammirato le sontuose volute del suo periodo centrale, con quegli effetti ritmici d'impareggiabile sapienza. . . . Ma ciò che amo soprattutto nell'opera di Ungaretti sono ancora le sue prime cose, particolarmente 'Il porto sepolto' . . . . Poesie brevi, nude, essenziali, dove la precarietà di una vita minacciata e lo strazio delle devastazioni esterne e del cuore, trovano un filo di conforto nell'accorata vittoriosa *pietas* di "Fratelli" (3). In *Poesia come un albero* la Guidacci sottolinea la distanza da Ungaretti di cui già testimoniava *La sabbia e l'angelo*: "Erano delle sentenze [quello che scrivevo allora], delle massime molto brevi, scritte però quasi in una forma di prosa, per lo meno di versetto biblico, il che era completamente contrario alla prassi del tempo che era tutta di derivazione ungarettiana e quindi con le parole sgocciolate in un effetto visivo tutto verticale. Le mie poesie invece erano tutte orizzontali, quasi fossero delle linee di prosa . . ." (36). La brevità scavata, la spoliatura de "Il porto sepolto", la sua "coralità", forse, innestate su una disposizione nativa della poetessa, non è impossibile che abbiano lasciato anch'esse una traccia sulla densa materia della sua opera, ma

così assimilata, così assorbita, se c'è, quella traccia, nel timbro inconfondibile della sua voce, che ciò che colpisce fin dalla fase più giovanile di quell'opera è l'autonomia, "contraria alla prassi del tempo tutta di derivazione ungarettiana" — tanto più notevole tale autonomia dopo una così intensa frequentazione, completa e prolungata immersione, quale impone l'impegno di una tesi. Come è notevole che non ci sia nella poesia della Guidacci, né all'origine né dopo, traccia di un'influenza luziana (malgrado l'affermazione di R. Macchioni-Jodi: ". . . un'esperienza a sé, anche se nata in un clima vagamente luziano" 125). Notevole che non ci sia traccia di influenza luziana, Luzi essendo, con Sereni, il grande poeta della generazione di mezzo, tra Ungaretti e la Guidacci, e, in più, anche lui "cattolico" e fiorentino. È pur vero che fino a *Dal fondo delle campagne* il particolare sapore della "coralità" di Luzi ("quando si sia come noi siamo / l'essere morti non ci da riposo, né tregua, né dolcezza di stagione" da *Primizie del deserto*, "Né tregua", vv. 18-20) poté apparire tinto d'ermetismo alla nostra poetessa, e ciò poté bastare a difenderla, pur nell'ammirazione, da ogni impulso imitativo. Ma che dire allora del rapporto con Betocchi, di tanto profonda e estesa affinità — da cui son germinati alcuni dei versi più belli di *Poesie per poeti* ("Quattro poesie per Carlo Betocchi" 5-10), e che tuttavia non dette luogo a alcuna esterna somiglianza? Ripercorrere il cammino della poetessa giovane e individuarne gli incontri, non ci porta in realtà alla scoperta di fonti: ci rivela, all'opposto, una resistenza alle influenze che verrebbe fatto di chiamare pervicace, non fiorisse, accanto a questa resistenza — forse proprio da questa resistenza che rivela una precocissima e salda maturità, e quindi una sicurezza che dispensa da ogni difesa d'isolamento — tutta una rete, che diverrà sempre più vasta e fitta, di dialoghi. Se non si può a nessuno stadio della sua produzione poetica trovar traccia d'imitazione, si può certo nella sua ricchezza vedere anche il frutto di questo intenso dialogare.

\*\*\*

Un discorso analogo a quello fatto sopra a proposito dei rapporti coi suoi "maggiori", da Lisi a De Robertis a Ungaretti, potrebbe ripetersi qui a proposito del contatto coi testi che molto presto — cioè al tempo della pubblicazione di *La sabbia e l'angelo*, uscito nel 1946, quando la poetessa aveva venticinque anni — Margherita Guidacci cominciò a commentare e soprattutto a tradurre. E quali testi! Tra il '46 e il '47 John Donne, T. S. Eliot, Emily Dickinson. Di quei poeti, come dei maestri italiani vicini e lontani, essa certo si nutrì; ma anche quel dialogo ne fecondò l'ispirazione senza far violenza al suo corso naturale, aggiunse risonanze alla sua voce senza velarla né sforzarla. In quella voce, in quell'ispirazione, si fusero e conciliarono voci e ispirazioni così potenti e diverse: il calor bianco di Donne, la "musica della poesia" di Eliot, che "le ha insegnato ad usare le note del canto disteso, a riecheggiare da vicino l'andamento dei versetti del Vangelo e della Bibbia, la ritmica dei salmi, ad intrecciare i vari temi poetici come fossero temi musicali" (L. Caretti 108-9), l'appassionata discrezione di Emily. Che questi primi saggi e traduzioni fossero già il segno di



una essenziale affinità riconosciuta prova la costanza con cui Margherita è tornata poi a lavorare traduzioni e saggi: del '61 l'edizione delle *Poesie e lettere* della Dickinson per Sansoni, e poi della stessa Dickinson l'edizione Garzanti 1979; su Eliot, oltre le traduzioni del '46-'47 (brani di *Little Gidding*; *Burnt Norton*; *The Dry Salvages*; *East Coker*), saggi scritti tra il '47 e il '55, ripresi poi nel '75 per l'IPL. Intanto, nel 1950, la traduzione delle *Sacre rappresentazioni inglesi*, lavoro che certo non fu estraneo alla gestazione di quell'oratorio moderno che è *Morte del ricco* del 1954. Più oltre, traduzioni di Gissing, Pound, di McLeish, di Jorge Guillén, di Conrad, di Twain, di Yeats, di Henry James, della Sitwell, fino alle più recenti: Jessica Powers, Padraig Daly, Elizabeth Bishop. Insieme alla saggistica (oltre al citato saggio su Eliot, gli *Studi su poeti e narratori americani* pubblicati nel 1978) questo costante lavoro di traduzione testimonia appunto di una vivissima istanza di dialogo, quindi di una perenne disponibilità e apertura.

\*\*\*

Eppure, i temi-chiave di Margherita Guidacci sono già posti quando pubblica la prima raccolta di versi. O meglio, poiché il tema è uno solo, le immagini-emblema, che quarant'anni di lavoro assiduo, vasto e intenso, non faranno che riproporre in ogni possibile luce. Il tema, che è quello della vita e della morte, si scaverà ad ogni stagione di questa poesia forme sempre più esatte di rappresentazione. Vita/morte, polarità volta a volta opposte e complementari, vita/morte insieme sue e degli altri e del mondo, perché l'interiorità, come abbiamo annunciato, qui non può mai pagarsi con l'isolamento.

Colpì il "lettore fino" (per esempio De Benedetti, che fu il primo a salutare *La sabbia e l'angelo* dalle colonne dell'"Unità", nel '47), dalle sue prime prove, la forza di questa nuova voce poetica, la forza e il carattere, già nel '46 nettamente definito, impossibile — abbiamo visto — a spiegarsi con antecedenti e frequentazioni, benché certo questa sia poesia colta e ricchissima di echi. La matura esperienza dell'arte, che rivela già la prima raccolta, non farà che approfondirsi, e, come diceva Leopardi, quanto più profonda meno evidente sarà, ma non cesserà di apparire a uno sguardo attento. Io qui tento di meditare l'approfondimento del tema e dei segni essenzialmente attraverso tre momenti di un'opera che del canto degli uccelli ha la ricchezza e la libertà: tre momenti particolarmente significanti per la ricostruzione di un destino vissuto fedelmente — per capire come "a [lei], proprio a [lei], sia stato possibile, in senso spirituale, vivere" (Hofmannsthal 40).

Il seme, che ha in sé tutto l'albero, è già, dicevo, nel libro del 1946. Il rifiuto della limitazione lirica apparirebbe più esplicito se si partisse dalla riedizione di *La sabbia e l'angelo* nel volume del 1965 (*Poesie*), che include l'oratorio citato, *Morte del ricco*, "Pensieri in riva al mare" e *Giorno dei Santi* — volume con cui, a vent'anni dalla pubblicazione del primo libro, la Guidacci ci offriva un ritratto a tutto tondo e ci proponeva una lettura globale. *Morte del ricco*, ad esempio, esplicita la dimensione del sociale, l'ignoranza della quale falserebbe la lettura, dimensione che è poi stata varie volte scopertamente ripresa,



come nell'ultimo gruppo di poesie de *L'altare di Isenheim* e ne *L'orologio di Bologna*. La coerenza del tema e delle immagini/parole si estende all'insieme dell'opera; la si potrebbe quindi perseguire attraverso ognuna delle raccolte, da *Un cammino incerto* (1970), *Terra senza orologi* (1973), *Taccuino slavo* (1976), *Il vuoto e le forme* (1977), fino alle più recenti, *Liber fulguralis* (1986), *Poesie per poeti*, (1987), *Una breve misura* (1988) — nessuna delle quali è marginale perché nulla di autentico può essere marginale:

(e tu mi ripetevi intanto  
quella divina tautologia: che ogni punto  
dell'universo è universale).

(*Liber Fulguralis* 24)

Ma lo sviluppo appare già limpidamente attraverso le tre raccolte a cui limito l'analisi.

“La vita è soprattutto sovvertitrice della vita stessa, quale era un attimo prima, sempre nuova e priva di regole [“constant in its swiftness as a pool”]. E la poesia ne è lo specchio” — è stato detto (W. C. Williams, citato in *Gli imperdonabili* di Cristina Campo, 173). Due opere, una del 1970, una del 1983, sovvertono e ricompongono quella “lettura globale” che ci era stata offerta tra il '46 e il '65. Sono *Neurosuite* e *Inno alla gioia*. L'esperienza della morte e della vita proposta e conciliata in *La sabbia e l'angelo*, si brucia fino al ghiaccio del Cocito e al calor bianco delle stelle, rispettivamente nelle poesie del '68-'69 (*Neurosuite*) e in quelle scritte nel 1982 (*Inno alla gioia*), cui si dovrebbero accostare alcune scritte tra il 1983 e il 1984, che appaiono nel *Liber fulguralis*. L'unità del *corpus*, l'identità di questa “pool constant in its swiftness”, è testimoniata dalla costanza delle immagini, delle parole, dei ritmi, purché si intenda che costanza e sovvertimento hanno da essere complementari.

In *La sabbia e l'angelo* — dicevo — la Guidacci ci offre già un profilo segnato: il sentimento della morte vi è onnipresente, accanto a una benedizione della carne e del sangue che ne rivelano la rara intensità vitale:

Se tu mai non sentisti la notte nei tuoi polsi tremare,  
E trafiggerti con gli aghi del sangue,  
E i minuti del cuore sconvolgerti in improvvise frane,  
Allora nemmeno comprenderai  
Che sia, di terra farsi poi nardo e neve,  
Ed entrare in un tempo incorruttibile.

(“Meditazioni e sentenze”, XV in *Poesie* 26)

e, nell’“Epitaffio di Aikes”:

Mi chiamo Aikes, in un antico tempo vissuta,  
Ed amavo la primavera terrestre.

Spesso vagai coi giovani sui prati colmi di luna  
E uniti ci stendemmo su caldi mucchi di fieno.

(*Poesie*, "Epitaffi" 41)

Le immagini ricorrenti si allineano su ognuno dei due versanti: alberi, vento/brezza, mare/sorgenti, fiamma (luce) — i segni della vita — ma anche: pietra, scheletro lucente, sabbia — immagini di morte, le due ultime redimibili come immagini della morte liberante e purificante, mediante la quale si opera l'unione col tutto, il passaggio alla vita piena. Cito da "Meditazioni e Sentenze" (così è intitolato il primo gruppo di poesie de *La sabbia e l'angelo*):

Il mondo è così diviso: in principio è la *brezza*;  
E poi vi sono le cose che con voce o gesto alla *brezza* rispondono;  
E poi vi è anche la *pietra* crudele, che tronca il volo alla *brezza*,  
E su cui nulla che alla *brezza* risponda può germinare.

(*Poesie*, V, 15)

Ma poco dopo:

Non inchinarti alla tristezza. Essa è un evento del sogno.  
Anche il tormento della *pietra* il tempo e il sogno *consumano*.  
Ma ciò ch'è lieve è dell'eterno o nell'eterno si prolunga,  
Poiché lievi sono le brezze ed i morti e gli angeli.

(*Poesie*, XI, 21)

Alla brezza si intreccia la rosa, o la canna:

Non in questo freddo silenzio, ma nelle canne che al *vento* si piegano . . .

(*Poesie*, "Epitaffio di Dornin", 43)

e l'albero si intreccia al vento e alle sorgenti:

Ciò che l'*albero* presso la mia tomba sa  
Unito con le radici alle *sorgenti* e con le fronde alla *brezza*,

(*Poesie*, "Epitaffio d'ignoto", 42)

Le sorgenti — torno a "Meditazioni e sentenze" — con "moti alterni" si placano nel mare che è eterno e mutevole:

Le foci dei fiumi sono *sorgenti* del *mare*, ed il *mare* è *sorgente*  
di nubi, e le nubi *sorgenti* di *sorgenti* . . .

(*Poesie*, XIX, 29)

Minuti d'eterno sono i respiri del *mare*: si solleva esso e *dilata* (*Poesie*, XXVI, 36) libero come il cielo:

... Ma s'io tornassi in vita  
Sceglierei ancora il rischio e la libertà vasta dei mari.  
(*Poesie*, "Epitaffio di un nocchiero", 45)

La comunione delle *acque* e delle *brezze*,  
ed il balzo di *fiamma*, la libertà che i cieli *dilata*.

(*Poesie*, XXIII, 33)

Si è introdotta così la forma suprema della libertà e della vita, cioè la fiamma:

Non cercate qui Dornin. E come obbedirebbe alla *pietra*?  
Certo egli ne balzò come *fiamma*, docile solo alla *brezza*;

(*Poesie*, "Altro epitaffio di Dornin", 44)

Supremo emblema di vita, qui di vita risorta, la fiamma può leggersi perciò (per la coincidenza degli opposti) anche come simbolo della morte/varco a una più piena vita. In due sensi. Primo: perché tutto consuma (come le dita della morte, o dell'angelo, "consumano" le sovrapposte lamine):

Ama l'*albero* in sé raccolto, ama la chiusa fatica  
Del frutto che il tempo nutre e che nel tempo ricade.  
Ma più ama l'*albero* nel *vento* quando assomiglia alla *fiamma* futura.

(*Poesie*, XXVII, 37)

Quando i tuoi occhi si fanno chiari ma avidi,  
E un mondo intenso come *fiamma* vi si specchia e *consuma*.  
Raccogli presto la tua anima, portala a fiore di quello sguardo,  
Perché la tua morte e vicina.

(*Poesie*, VI, 16)

Poi: perché ciò che essa trasforma in cenere (cenere-*pulvis*-sabbia) lo trasforma allo stesso tempo — e se stessa trasforma — in pura luce, che qui è sempre simbolo di vita risorta:

Notte ogni nostra aurora, finché non risplenda l'oriente dell'anima"

(*Poesie*, XXVIII, 38)

Esaminiamo ora le immagini di morte. L'unica non ambivalente è, ho accennato, la pietra:

Il mondo è così diviso: in principio è la *brezza*;  
.....  
E poi vi è anche la *pietra* crudele, che *tronca il volo* alla *brezza*,  
E su cui nulla che alla *brezza* risponda può germinare.

(*Poesie*, V, 15)



Da essa “si balza” via (“Altro epitaffio di Dornin”) o la “consumano” le dita dell’Angelo (“Meditazioni e sentenze” XI), che riducono il “muro”, la “torre” a sabbia. Ambivalenti sono invece le figure della sabbia e dello scheletro lucente — da leggersi volta a volta come figure della distruzione o della purificazione. In ambo i casi, laceranti per noi, che anche la purezza, raggiungendoci, strazia, perché in cuore racchiudiamo il tempo affannoso (“Meditazioni e sentenze” XXVI).

Il primo banchetto è d’amore. Sugli avanzi d’amore banchetta la febbre.  
Infine i vermi, dita sicure della morte, ci spogliano ed aprono  
Fino allo *scheletro lucente*.

(*Poesie*, II, 12)

“Sentenza” ove si invita con la più sicura libertà un interlocutore come Donne. Che quest’opera di spoliatura la compia l’Angelo è detto nella terza poesia di “La sabbia e l’angelo”:

Ogni volta che dicemmo addio;  
Ogni volta che verso la fanciullezza ci volgemmo, alle nostre spalle caduta  
.....  
Stava l’Angelo al nostro fianco e ci consumava.

(*Poesie* 53)

Fatti noi quasi di *sovrapposte lamine*. Ogni passante  
Qualcosa a noi rapisce. . . .  
.....  
Così *assottigliati* giungiamo alla fine. . . .

(*Poesie*, IX, 19)

Morire è questo, e noi da sempre sapevamo di “appartenere alla morte” (“La sabbia e l’angelo”, I), di essere la “destinata preda dell’Angelo” (*Poesie*, VI), stretti invano alle nostre “lamine”:

Furono ultime a *staccarsi* le voci. Non le voci tremende  
.....  
Ma mormorii d’erbe e d’acque, risa di vento, frusciare  
Di fronde tra cui scoiattoli invisibili giocavano,  
Ronzio felice d’insetti attraverso molte estati

(tutta la gioia viva del mondo, come in certi versi di Eliot: “Voci di fanciulli nel frutteto / fra il tempo del boccio e del frutto pieno . . ./ coprimi tutto luce-nel-fogliame . . ./ dondola alta in albero di melo”— da Cristina Campo, “Due esercizi su Eliot”, in *Passo d’addio* 33).

Fino a quell'insetto che più insistente ronzava  
Nella stanza dove noi non volevamo morire. . . .

(*Poesie*, "La sabbia e l'angelo", V, 55)

Così si può discernere l'Angelo dietro l'ombra di quei nostri posteri che ridurranno in sabbia un giorno le nostre torri, per sbriciolarsi a loro volta, nelle sue mani, in sabbia ("Meditazioni e sentenze", XXII). Tutti gli uomini e le loro opere:

Se vuoi lasciare la tua impronta, o uomo, scalfisci piuttosto la *sabbia*.  
Perché la più alta torre diverrà *sabbia* alla fine.  
Scrivi il tuo nome sul lido deserto, e prega il mare che presto lo cuopra di lamento:  
Perché tu stesso sei *sabbia*, sei la morte che dopo te rimane.

(*Poesie*, "La sabbia e l'angelo", II, 52)

*Quia pulvis es*. Ma proprio perché sei polvere, come tutto, scopri la comunione col tutto, che è già una redenzione del male di vivere:

Ogni morte contiene in sé tutta la morte della terra.  
Perciò morendo saprai  
Il pesce buttato a riva nella notte d'uragano,  
E l'arso albero, e la belva atterrata dalla fame,  
E il riposo dei popoli distrutti  
Sotto le *sabbie* dei loro regni dimenticati.

(*Poesie*, XXI, p. 31)

Versi ove l'eco montaliana è così scoperta da non poter essere che intenzionale, (come nel "ramo spezzato" che citerò di seguito), a far più intenso, credo, il sapore di quel male aggiungendovi anche lo strato di quella eco, a cui un'altra eco ancora risponde dagli ultimi versi, hofmannsthaliani.

Se però la morte combacia con l'Angelo, lo psicopompo che ci condurrà al mare dell'essere, è possibile spogliarsi d'ogni resistenza come di un'ultima lamina: "Lascia che venga il silenzio" (*Poesie* 55, "La sabbia e l'angelo", VI). Sabbia e scheletro lucente si ribaltano allora in strumenti di liberazione, come la povertà di Francesco:

Non il ramo spezzato, non l'erba scomposta lungo il sentiero  
Ci dicevano il suo passaggio,

(che è quasi una citazione biblica, come sopra "Non le voci tremende")

ma il tocco di solitudine  
Che ogni cosa in sé custodiva e a noi *rendeva*, liberando  
Dopo il messaggio consueto l'altra, l'ignota parola.

(*Poesie*, "La sabbia e l'angelo", VI, 56)

Così si chiudeva il primo libretto, e l'arco pareva, a venticinque anni, compiuto. Tra i due versanti, della vita e della morte, sta il poeta e "lo intendono i viventi e i morti" ("Meditazioni e sentenze", I). O, che non è tanto diverso, il mondo offerto in similitudine — "le sabbie del tempo" ed "il vento dell'anima" e la "pallida erba" — gli amanti intendono e i morti (ibid., XV). Gli opposti si risaldano nel segno dell'amore e della poesia; la lacerazione di una coscienza estremamente lucida viene contenuta al di qua del limite tragico grazie alla certezza di fede dell'ordine del mondo:

Le foci dei fiumi sono sorgenti del mare, ed il mare è sorgente  
Di nubi e le nubi sorgenti di sorgenti. *Così in sicuri*  
*Anelli intorno a noi si muovono spazio e tempo*  
Finché domini l'eterno immutabile

(*Poesie*, XIX, 29, già citato)

Sicuri anelli la terra e l'esperienza terrestre, in una spirale perfettamente orientata, il cui senso è tutto illuminato dalla meta. Intangibile, chi contemplava queste immagini, sarebbe passata per il nostro mondo rovesciato, come a volte potè sembrare passasse Lisi per l'agonia della Firenze del '44 (*Amore e desolazione*, Firenze, Vallecchi, 1946):

Non inchinarti alla tristezza. . . .  
Anche il tormento della pietra il tempo e il sogno consumano

(*Poesie*, XI, 21)

Ma nel '68-69 la Guidacci scrive le poesie di *Neurosuite*:

Ombre *convulse* intorno ad una *fiamma*,  
neri *brandelli* di nubi *strappate*,  
erba dolente, *frustata* dal *vento*,  
e l'orrore  
di uccelli *prigionieri in una rete*  
che *premono* col petto *impazzito*  
*sbattendo l'ali tra le maglie*  
in un *volo sempre abortito*, in un *impeto*  
*senza tregua né foce*. . .

("Nero con movimento" 9)

L'orrore — metricamente scandito in quell'unico quaternario — e nel riapparire di tutte le immagini di vita o di pace, violentemente rovesciate: fiamma, nubi, vento, volo, impeto-tregua, foce. Gli alberi si contorcono, il vento non purifica più né vivifica, ma lacera, strappa, distorce, fa impazzire, come in Montale, le banderuole:



Ora su tutto  
domina il *vento*  
lacerando la trama dei minuti,  
*scompigliando* le immagini:  
un vento innumerevole  
che fa *impazzir* le banderuole  
e *sperde* i nostri pensieri  
fino agli orli *confusi* dell'infanzia  
e alle visioni ancora più *confuse*  
di un futuro che *non riesce a sorgere*

(*Neurosuite*, "Soglia" 12)

(abortito, cioè, come il volo ).  
Negato il passaggio, il varco:

*inchiodati* davanti ad una *soglia*  
Che *non osiamo* varcare o lasciare

(*Neurosuite*, "Soglia", 12)

Lo scheletro lucente, le canne che si piegavano al vento, si deformano in  
"fucelli secchi e scheletri d'uccelli" ("A che mondo"), pungenti come i cocci in  
cui è ridotta l'anima, che lustrano sinistri:

come la lucciola caduta nell'erba  
che un piede sbadato calpesta.

(*Neurosuite*, "Nel centro della notte", 18)

Pochi versi dopo la metafora della lucciola si apre:

Un universo di bitume  
.....  
dove il solo, tremante luccichio  
sono i frantumi d'anima  
che inseguiamo sul nero pavimento

(*Neurosuite*, "Nel centro della notte", 18),

immagine ribadita nella poesia "Per il Dottor X": "Questi cocci che furono  
anime . . ." (*Neurosuite* 24). Frantumata, dispersa in cocci aguzzi, l'anima è  
insieme murata, inchiodata:

. . . il mare che tu vedi da codesta distanza  
è un increspato *deserto di lava*  
*raggelata* su noi come sui morti  
antichi del Vesuvio  
.....  
Insegueresti il volo

a una farfalla *murata*  
in secoli d'*ambra*?

(*Neurosuite*, "AI Dottor Z.", 23)

La lava, l'*ambra*, cedono al ghiaccio del Cocito:

Il vento demoniaco fa gelare  
le lacrime  
ancor prima che sbocchino,

Una rigida *spada*  
di *ghiaccio*, dentro. E intorno il *sasso preme*  
nella lotta silente  
finché tutta la vita sia *spaccata*

(*Neurosuite*, "Ombra in Cocito", 71)

dove il vento, che fu ne "La sabbia e l'angelo" immagine di vita, è diventato tortura — come l'acqua, già anch'essa vita, si è trasmutata nel suo contrario, il sasso, ma un sasso, con altro capovolgimento, ferocemente animato, che preme e spacca. Come l'anima, si son franti i versi: troncati, ansimano e sibilano:

Qui tante tende sbattono,  
tante porte si schiudono.  
Balenano spiragli,  
ma tutti danno sul vuoto

(*Neurosuite*, "Qui tante tende sbattono", 68)

Aveva scritto:

La *pietra* è solida notte. La *pietra* sul nostro cuore  
E sulla nostra bocca. Saremo oppressi; la dura  
Tenebra chi da noi solleverà?  
Ma come stolto tu credi ch'ella ti vinca! Lontani  
Noi saremo allora e imprevedibili.

(*Poesie*, XIII, 23)

Ma ora:

Questo *nodo di pietra*, questa *città murata*

(*Neurosuite*, "Città murata", 10)

Dite, oltre il Cocito. Ma il peggio è la "pena del danno", la sconfinata assenza:

E la pena è su noi:  
non espiazione (qual'è la sua causa?)  
né speranza (qual'è la sua durata?)

ha un solo nome: pena, inutile pena  
che a nulla si raffronta  
tranne che al proprio futuro  
di ardente vuoto, specchio dentro specchio,  
eternità di pena!

(*Neurosuite*, "Eternità di pena", 70)

Qui conviene ripercorrere il libro del '70 alla ricerca della sostanza di questo inferno di cui abbiamo tracciato la figura. È perdita di se stessi:

Per noi nessuno specchio  
.....  
Non esistono pozze d'acqua tremula  
né vetrine per un furtivo sguardo.  
.....  
Il mondo è divenuto così opaco  
o siamo noi che non abbiamo più volto?

(*Neurosuite*, "Per noi nessuno specchio", 43)

È la perdita degli altri — estraniamento totale, con rare parentesi di amicizia (come in "Sciami") o carità ("A una compagna"):

. . . vano tentativo  
di dare e di ricevere parole  
oltre il muro di vetro che separa  
i due mondi e li rende  
l'uno per l'altro un muto acquario.

(*Neurosuite*, "Ora del passo", 27)

Ma la perdita di sé e degli altri, la perdita del mondo, appare come conseguenza della perdita della certezza fondamentale, che era stata la certezza dell'amor di Dio. Questo esprime un grido che è il grido di Giobbe:

Muoio di sete  
e non incontro una fontana.  
La tua terra è un deserto,  
il tuo cielo una lastra ardente.

Dimmi, è così perché mi ami  
e ti nascondi per mettermi alla prova?  
Creder questo sarebbe la salvezza  
quando mi sembra che tu non ti curi  
di me e neppure vi sia!

(*Neurosuite*, "Muoio di sete", 49)

Doveva esservi altro:



che altro?  
 Gli alberi metton foglie a primavera  
 ed in autunno austeramente si spogliano  
 .....  
 Soltanto noi tremiamo e brancoliamo  
 nelle nostre mille strade di morte. . . .

(*Neurosuite*, "Doveva esservi altro?", 47)

ogni sipario s'alza  
 sempre su nuovi sipari?  
 Come vorrei trovare infine l'ultimo,  
 sollevarlo e vedere  
 quel che c'è da vedere, tanto atteso:  
 il volto del mio Dio  
 o l'indicibile vuoto!

(*Neurosuite*, "Sipari", 30)

Di qui la perdita del senso del destino:

Svuotati d'anima,  
 spinti dal vento esterno,  
 gesticolando all'impazzata,  
 correndo in gigantesche falcate senza meta. . . .

(*Neurosuite*, "Svuotati d'anima", 40)

La stanchezza strappa un sospiro verso il nulla:

Se la morte fosse la morte e null'altro  
 darebbe pace il suo pensiero

(*Neurosuite*, "Distico", 51)

Il "risorgimento" si profila in "Promessa di Adamo":

Mi sono appena svegliato.  
 Sulla mia guancia si raggruma la terra.  
 Hanno un colore oscuro i miei pensieri.  
 Ma già irrompono spicchi luminosi  
 dal mondo che ho davanti, ove qualcuno  
 mi chiama a vivere. . . .  
 .....  
 Ora darò  
 a ogni cosa il suo nome.

(*Neurosuite* 96)

"Ostrica perliфера", che è l'ultima composizione di questa raccolta, ha già un ritmo di danza:

Dio mi ha chiamata ad arricchire il mondo  
decretandone il semplice strumento:  
basta un opaco granello di sabbia  
e intorno il mio dolore iridescente!

(*Neurosuite* 97)

Nel 1980 Margherita Guidacci pubblica *L'altare di Isenheim*, dove, accanto alle poesie per il marito morto e per Hiroshima, una serie di liriche, come annuncia il titolo, rispecchia i temi della morte e della resurrezione nello strazio e nella gloria dei pannelli del polittico di Grünewald.

Ma è nell'*Inno alla gioia* del 1983, che trova voce la piena riaffermazione della vita, di una vita resuscitata, quindi costantemente cosciente della morte — della morte metaforica dalle cui rive riemerge, e insieme dell'imminenza della "morte corporale", ma ritornata, quest'ultima, quale era per *La sabbia e l'angelo*, "sorella". Di qui un costante sapore di vulnerabilità, ma così consentita, la vulnerabilità, che si esprime in ritmi danzanti, così liberi, aerei, da evocare il suo contrario:

O mia gioia rischiosa, sempre insidiata!  
Se tu non fossi insidiata,  
non saresti la gioia.

(*Inno alla gioia*, "O mia gioia rischiosa", 47)

"Ho dovuto scegliere questo titolo — scrive la poetessa — nonostante la deprecabile mancanza d'originalità e il formidabile precedente della combinazione Schiller-Beethoven, perché era l'unico perfettamente aderente al contenuto del mio libro: tanto che, se non fosse esistito, ritengo che sarei stata capace d'inventarlo" (*Inno alla gioia*, Note 83). Nessun titolo mai fu più aderente al contenuto di un libro. Ma neppure il titolo suggerisce l'intensità di questo inno di gioia a chi non abbia percorso con la Guidacci la strada degli Inferi in *Neurosuite*, e non sia quindi in grado di misurarla contro l'abisso di quella discesa e di cogliere della vita che vi si celebra, appunto, la qualità di vita risorta — la gloria cioè della vittoria sulla morte, del suo capovolgimento. Intensa, la vita, in proporzione del vuoto prima scavato dallo strazio: quel vuoto forma cava di una "nova", nel senso di Dante e di Leopardi, felicità.

Come le figure di vita e morte composte in unità de *La sabbia e l'angelo* erano state ad una ad una stravolte in *Neurosuite*, qui i lugubri emblemi di *Neurosuite* si capovolgono in blasoni di vittoria:

Il dolore  
era piombo e *pietra* e mi chiudeva in me stessa.  
Ogni giorno una nuova *cerchia di mura*,  
un nuovo giro di catene.

Ma la gioia  
 mi *dilata* ora dal centro del cuore  
 fino agli orli vibranti del mio essere —  
 leggera come un fiore che apra i suoi petali al mattino. . . .  
 No, più leggera. Io sono *spazio e luce*.  
 Sono il crocevia di *liberi venti*.

(*Inno alla gioia*, "Dal dolore alla gioia" 17)

Ribenedetti i venti, quelli che erano stati gli "invisibili venti dell'anima" della prima raccolta, poi "demoniaci" nel Cocito, qui per la prima volta si redimono il muro e la pietra:

Da una crepa di *muro* dove il *vento*  
 portò pochi granelli di *polvere*  
 . . . . .  
 fiorisce la tua umile bellezza.  
 . . . . .  
 . . . a te vorrei piuttosto somigliare  
 che alla rosa o all'alloro — a te intrepida,  
 stupendamente viva  
 sul tuo sfondo d'arsura e di *pietra*.

(*Inno alla gioia*, "Erba dei muri" 16)

Così si ricompone il senso del destino:

Come potrei sbagliare strada, se tutte le direzioni ormai sono una sola?  
 già alla partenza il cammino è compiuto: in un atto, in un attimo,  
 io ti ho raggiunto; vi è un 'oltre', ma solamente  
 perché a te mi riporti, e l'inizio sia ancora una meta.  
 Tu mi sei slancio e quiete. Nido e ala.

(*Inno alla gioia*, "Come potrei" 18)

che capovolge lo sconcolato determinismo di "La strada":

Millenni prima della nostra nascita  
 fu tracciata la strada che noi crediamo di tracciare.  
 . . . . .  
 Così la giovane rondine  
 ubbidisce al richiamo  
 d'altri cieli che ancora non vide,  
 libera solo di tendere l'ala  
 sopra mari e deserti  
 in uno sforzo intollerabile  
 o di trovare una meta precoce  
 nel tuffo a piombo, nell'abisso.

(*Neurosuite* 38)



Non meno esplicita la riscoperta e la libera assunzione del destino in "Foce":

Nessun fiume conosce la sua foce  
finché non vi giunge.  
Temevo  
d'insabbiarmi nei pigri rami di un delta,  
.....  
e trovo invece un aperto estuario  
dove il mio alveo si fa sempre più profondo  
*e un proposito sempre più certo*  
*guida il mio slancio.*

(Inno alla gioia 22)

E in "Ubbidente e fedele":

Domandare? A che scopo? Forse domandano gli astri  
quale forza li spinse sul loro cammino?  
ubbidienti e fedeli essi lo compiono;  
ubbidiente e fedele compirò il mio:  
  
perché vi sono molti cieli, e quello dove mi muovo  
non è meno stupendo del primo firmamento  
ed ha leggi altrettanto certe, per cui su un'orbita assegnata  
reco il messaggio di fuoco degli dei.

(Inno alla gioia 33)

dove il radioso cammino di questo Hermes non appare meno liberamente assunto perché sia "su un'orbita assegnata". Amore e gioia fioriscono in uno slancio di adesione al proprio destino, e questa adesione è l'accettazione gioiosa e amorosa della volontà di Dio. Così amore umano e accettazione di sé e amor di Dio sono una cosa, perché di amore umano si tratta. Ma che certi di questi canti possano leggersi come poesia religiosa — come avviene per quei poeti metafisici che sono alla poetessa tanto affini e familiari — vuole anche dire che qui le due sfere sono strettamente intrecciate. Si legga "Una felicità così grande":

Poiché ti amo, possiedo la terra.  
Mie le radici degli alberi, miei sono i frutti.  
Le stagioni mi cingono del loro diadema.  
Davanti a me si libera il vento, per me il mare incurva  
le sue onde scintillanti. . . .

(Inno alla gioia 37)

O "Felicità respirabile":

Non c'investì come un vento gagliardo, non incendiò roveti

non ci costrinse a volgere altrove lo sguardo  
 .....

Fu una brezza dolcissima, appena percettibile  
 in un trasalimento di foglie e nell'assenso dell'erba:  
 carezza sui capelli e farfalla di luce  
 posata a un tratto su una crespa d'acqua.

E noi la conoscemmo dalla pace  
 che ci avvolse profonda — come di agnelli al meriggio,  
 quando null'altro conta fuorché il solare senso di esistere

(*Inno alla gioia* 38)

La sigla platonica che conclude il libro si discerne ovunque in filigrana. L'amore è porta, avevano già annunciato le "Meditazioni e sentenze":

L'uno nell'altro. Da noi stessi risoluti uscendo, spezzando  
 Il confine. Non per il possesso  
 .....  
 Ma perché di là da noi sentissimo, nel cuore che al nostro risponde,  
 La comunione delle acque e delle brezze,  
 Ed il balzo di fiamma, la libertà che i cieli dilata.

(*Poesie*, XXIII, 33).

E qui "Porta d'amore":

Il mio amore che nasce  
 in te, non finisce  
 in te. Sei la porta d'amore  
 attraverso cui passo  
 incontro all'universo, tendendo a tutto le braccia.

(*Inno alla gioia* 42)

Così "Fiume carsico" è la storia della notte oscura di un amore, ma anche della Notte Oscura *tout court*, vista dalla riva del giorno ritrovato, e la chiave al mistero del dolore — quello che era in Hofmannsthal l'illuminarsi, dal "mondo dietro quello vero", del disegno del "tappeto", impossibile a discernersi, di "qua", tra i vuoti e i nodi:

Il nostro amore fu un fiume carsico, un Timavo.  
 .....  
 Fu il lampo d'una sorgente, il fremito di giovani acque  
 subito inabissate in una lunga ed oscura caverna.  
 Camminando nei nostri separati deserti  
 noi lo credemmo perduto. Invece ci accompagnava,  
 .....  
 Ed ora, ecco, risorge e corre libero alla foce. . . .

(*Inno alla gioia*, "Fiume carsico", p. 26)

Se si vuole esplicito il nome di Dio:

La mia testa sulla tua spalla e la lucciola nel grano.  
La mia anima nel tuo respiro e il mare nella conchiglia.  
Ogni stella nel cielo, ogni uccello sul ramo,  
il nostro amore e la notte e l'universo e Dio. . . .  
(*Inno alla gioia*, "Inventario" 20)

Sì alla terra ed all'acqua ed alle creature che vi dimorano,  
sì all'aria da cui viene la vita, sì alla luce ed all'ombra,  
sì al ritmo delle stagioni ed al ritmo del sangue,  
sì a tutto ciò che si forma e trasforma, sorgendo  
dalla polvere e ritornandovi, sì agli altri pianeti e alle stelle  
.....

Sì col mio amore, breve com'è breve il mio tempo,  
E che pure vorrebbe tutto in sé accogliere, di sé circondare!  
Le mie braccia allargate sono appena l'inizio del cerchio.  
Ma un Amore più vasto lo compirà.

(*Inno alla gioia*, "Sì" 45)

Il sì è libertà e giubilo, e la sua figura è la fiamma, o, che è lo stesso, la danza:

ATHIKTÉ

"Asile, asile, ô mon asile, ô tourbillon!  
J'étais en toi, ô mouvement, en dehors  
de toutes choses"

(Paul Valéry, *L'âme et la danse*)

Tu rifugio, tu mio rifugio, turbine!  
Essere in te! Sentirti in me! Non 'fuori  
d'ogni cosa', ma avendole  
tutte attraversate, serbando  
di tutte in me l'orma, che reco  
nel tuo insondabile gorgo!

Ho ubbidito al silenzio, alla musica;  
ora a te solo, che forse  
hai la natura d'entrambi, o sei forse  
pura vertigine. Ha fine  
qui il mio cammino, di questo  
sono certa. A te vengo  
con una gioia terribile,

e già mi avvito sopra me stessa come una fiamma,



come il fuso tra le mani della filatrice fatale.  
 Sempre più breve il cerchio dei miei passi,  
 più folle l'arabesco dei miei capelli, delle vesti,  
 più veloce la ruota in cui mi stringo  
 ad un perno che a tutti gli altri è invisibile  
 ed a me, invece, presenza irraggiante

(*Inno alla gioia* 50)

La parabola parrebbe conclusa: "Ha fine / qui il mio cammino, di questo / sono certa". Che altro attendersi dopo questa abbagliante incandescenza che la fissità di un silenzio stellare. Le poesie, bellissime, del *Liber Fulguralis*, contemporanee o appena posteriori a queste dell'*Inno alla gioia*, poterono leggersi ancora come lo stesso libro:

Né segnale

alcuno v'è se l'uomo non lo trova  
 nel suo cielo interiore, e solo pochi  
 ne son capaci: il santo che possiede  
 in carità e preghiera la sua anima;  
 il fanciullo innocente che dispiega  
 la prima volta la sua vela; e i teneri,  
 fedeli amanti che furono  
 l'uno all'altro timone e stella

(“Gli astri dei naviganti”, *Liber Fulguralis*, p. 28)

Ma ecco nell'aprile del 1988, spuntare, come spuntano di sorpresa certi germogli, un libretto tutto nuovo, un libretto di haiku, nato da un incontro, “pura combinazione”, con alcuni haiku giapponesi. “Evidentemente era proprio quello di cui il mio organismo aveva bisogno” — scrive la poetessa — “perché in pochi giorni mi trovai tutta ricoperta di ‘haiku’ come una siepe si copre di fiori a primavera”. Lieti o tristi d'immagine o sentenza a seconda delle stagioni sul cui corso si modulano, si sprigiona da ognuno una felicità di canto che evoca, di nuovo, quel paragone giovanile, cui abbiamo accennato, con gli uccelli:

Senza parole

chiede pioggia la pena  
 dell'erba arida.

(71)

La conclusione è fiduciosa, anche come “sentenza”, come in tutti i libri della Guidacci, perfino in *Neurosuite*:

Il chiaro giorno

corre incontro alla notte,

la notte all'alba.

(77)

Ci congediamo così da Margherita, serbando questa sua immagine fiorita, in lieta attesa di nuove fronde e bocci e frutti e semi, quali li promette l'albero schietto e generoso della sua poesia, vivo di ricca linfa.

*The University of Illinois, Chicago*

### Opere di Margherita Guidacci

#### Poesia

- La sabbia e l'angelo*, Firenze, Vallecchi, 1946.  
*Morte del ricco*, Firenze, Vallecchi, 1954.  
*Giorno dei santi*, Milano, Scheiwiller, 1957.  
*Paglia e polvere*, Padova, Rebellato, 1961.  
*Poesie*, Milano, Rizzoli, 1965.  
*Un cammino incerto*, Luxembourg, Cahiers d'"Origine", 1970.  
*Neurosuite*, Vicenza, Neri Pozza, 1970.  
*Terra senza orologi*, Milano, Edizioni "32", 1973.  
*Taccuino slavo*, Vicenza, La locusta, 1976.  
*Il vuoto e le forme*, Cittadella, Rebellato, 1977.  
*L'altare di Isenheim*, Milano, Rusconi, 1980.  
*Brevi e lunghe*, Roma, Editrice Vaticana, 1980.  
*L'orologio di Bologna*, Firenze, Città di vita, 1981.  
*Inno alla gioia*, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1983.  
*La via crucis dell'umanità*, Firenze, Città di vita, 1984.  
*Liber Fulgurialis*, Messina, La mela stregata, 1986.  
*Poesie per poeti*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1987.  
*Una breve misura*, Chieti, Vecchio Faggio Editore, 1988.  
*Il buio e lo splendore*, Milano, Garzanti, 1989.  
*A Book of Sibyls*, Boston Tree, 1989 (tr. Ruth Feldman).

#### Traduzioni

- John Donne, *Sermoni*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1946.  
Max Beerbohm, *L'ipocrita beato*, Firenze, Vallecchi, 1946.  
Emily Dickinson, *Poesie*, Firenze, Cya, 1947.  
*Sacre rappresentazioni inglesi*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1950.  
Emmanuel Mounier, *L'avventura cristiana*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1951.  
Georges Gissing, *Sulla riva dello Jonio*, Bologna, Cappelli, 1957, 1962.  
Tu Fu, *Desiderio di pace*, Milano, Scheiwiller, 1957.  
Ezra Pound, *Patria mia*, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1958.

- \_\_\_\_\_, *A lume spento*, Milano, Scheiwiller, 1958.
- \_\_\_\_\_, *Le Trachinie* di Sofocle, Firenze, Centro internazionale del libro, 1958.
- Archibald Mac Leish, *Quattro poesie*, illustrate da Orfeo Tamburi, Milano, Scheiwiller, 1958.
- Antichi racconti cinesi*, Bologna, Cappelli, 1959, 1962.
- Jorge Guillén, *Federico in persona, Carteggio*, Milano, Scheiwiller, 1960.
- Henry James, *Roderick Hudson*, Bologna, Cappelli, 1960.
- Joseph Conrad, *Destino*, Milano, Bompiani, 1962.
- Racconti popolari irlandesi*, Bologna, Cappelli, 1961.
- Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, Firenze, Sansoni, 1961.
- Mark Twain, *Vita sul Mississippi*, Editoriale Opere Nuove, 1962.
- Tao Huang Ming, *Poema per la bellezza della sua donna*, Milano, Scheiwiller, 1962, 1965.
- Joseph Conrad, *Racconti ascoltati. Ultimi saggi*, Milano, Bompiani, 1963.
- Edith Louise Sitwell, *Autobiografia*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Tao Huang Ming, *Poema d'amore*, Milano, Scheiwiller, 1970.
- Mao Tse Tung, *Quattro poesie*, Milano, Scheiwiller, 1971.
- Poeti estoni*, Roma, Abete, 1973.
- Christopher Smart, *Inno a David e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1975.
- Emily Dickinson, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1979.
- Joannes Paulus II, *Pietra di luce*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Il sapore del pane. Poesie*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1979.
- Due antichi poeti cinesi*, Milano, Scheiwiller, 1980.
- Padraig Daly, *Dall'orlo marino del mondo*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1981.
- Joannes Paulus II, *Giobbe e altri inediti*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1981.
- Elizabeth Bishop, *L'arte di perdere*, Milano, Rusconi, 1982.
- Jessica Powers, *Luogo di splendore: poesie*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1982.
- Friedebert Tuglas, *Ultimo addio*, Milano, Jaca Books, 1983.
- Sarah Orne Jewett, *Lady Ferry e altri racconti*, Milano, Edizioni delle donne, 1983.
- Edith Sitwell, *Una vita protetta*, Milano, SE, 1989.

## Saggi

- Studi su Eliot*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1975;
- Studi su poeti e narratori americani*, Cagliari, Edes, 1978.
- Nella biblioteca di Papini: per una tesi sul poeta*, "L'Osservatore romano", 10 febbraio 1988, p. 3.
- Le passeggiate estive per scoprire le radici segrete dei racconti*, "L'Osservatore romano", 18 ottobre 1987, p. 3.
- Poesia come un albero*, "Trasgressioni", Bari, La Vallisa, 1988, 33-41.
- Testimonianza*, "Il Vieusseux", settembre/dicembre 1988, pp. 111-14.



### Opere citate

Campo Cristina, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

\_\_\_\_\_, *Passo d'addio*, Milano, Scheiwiller, 1956.

Caretti Laura, *T. S. Eliot in Italia*, Bari, Adriatica, 1968.

Frattoni Alberto, *Poesia nuova in Italia*, Milano, IPL, 1968.

\_\_\_\_\_, *Margherita Guidacci*, in *Letteratura italiana: Il Novecento*, pp. 9095-12.

Hofmannsthal Hugo von , *Il libro degli amici*, tr. Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1980.

*Letteratura italiana: Il Novecento*, Milano, Marzorati, 1979.

Macchioni-Jodi Rodolfo, *Scrittori e critici del Novecento*, Ravenna, Longo, 1968.

Ulii Ferruccio, *Il Mugello come il mondo*, "L'Osservatore romano", 18 ottobre 1987, p. 3.

## The Subject's Seduction: The Experience of Don Juan in Italian Feminist Fictions

In Shoshana Felman's reading of the Don Juan myth as a literary account of the adventure of modern linguistics in its confrontation with the modern philosophy of language, the legendary seducer emerges as a positive, contemporary figure (*Le Scandale du Corps Parlant*). Felman characterizes linguist Emile Benveniste's distinction between the constative function of language, that is, the use of language as a tool for obtaining knowledge, and its performative function, that is, what acts language can accomplish, as an attempt to define linguistics as a science, capable of producing meaning and keeping promises: English philosopher Austin's declaration of the untenability of such a distinction and placement of the capacity for failure inside the performative makes of him Benveniste's fool, just as Don Juan is Sganarelle's (*The Literary Speech Act* 64-69). By redefining the performative in language as a field of enjoyment Austin, like Don Juan, demonstrates the impossibility of the performative's "promise of meaning." Therefore, despite differences between Austin's performative language theory and Jacques Lacan's psychoanalytical approach to language, Felman finds enough theoretical "coincidences" between the two to declare Austin a participant in post-modernity's project of dismantling logocentric, patriarchal concepts of language as presence and truth (85-112).

Although Felman casts both Austin and Don Juan in the role of champions of the scandal of seduction by language which can make only untenable promises, she claims the two effect a positive seduction upon her (12). However, not all feminists have found language seduction games a satisfactory means to argue for political change and to transform women's relationship to writing. As Alice Jardine observes, although both feminist and post-modern theories strive to go beyond traditional concepts of the self, representation and truth coming from a humanist tradition they both view as phallocratic, modernist theories of language that insist on the loss of referentiality and the total decentering of the subject attack sacred tenets of the feminist movement which, "while infinite in its variations, is finally rooted in the belief that women's truth-in-experience-and-reality is and always has been different from men's" (*Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* 47). Feminists who argue that women can and should represent a new female subject or women's experience in literature have had to face accusations that they propose a return to the outmoded and repressive humanist tradition that postmodernism desires to overthrow;

indeed, by the late seventies, many French feminists as well as the influential semiotician and psychoanalyst Julie Kristeva had dismissed "feminism" as another logocentric humanism on those grounds.<sup>1</sup> For Kristeva and followers, a feminism based on describing and changing experience, that is, a politics of experience based on a belief in simple referentiality, could never effectively challenge patriarchal structures since it would knowingly or unknowingly already include them. As Jane Gallop puts it: "The politics of experience is inevitably a conservative politics for it cannot help but conserve traditional ideological constructs which are not recognized as such but are taken for the 'real'" (83).<sup>2</sup> It would appear that, on the one hand, to continue to use language in a referential, experiential, constative manner is to risk staying outside revolutionary, philosophical trends; feminists find themselves on the side of Don Juan's victims, using language as a means to wrest the truth out of the clever seducer who tricks them again and again, leaving them to shed their outmoded tears over the perennial, unpaid debt. On the other hand, to join the postmodern quest is not without its risks since many of the master discourses of post-modernism rely on definitions of a "feminine" revolutionary force that not only describe woman as an absent, negative space, but, as Jardine shows, often simply replicate without displacement the most traditional stereotypes about women.<sup>3</sup> While playing the new seduction game of language, some feminists fear they could miss their own long-awaited revolution.

Tendencies to resist postmodern theories of language by feminists outside France are undoubtedly linked to different emphases in various movements and to how feminists perceive their goals. In the late seventies Elaine Marks described the fundamental dissimilarity in American/French feminist orientation as a difference between an emphasis on the investigation of oppression of the female in the former, and one of the repression of an unrepresentable, revolutionary "feminine" in the latter ("Women and Literature in France" 832-42). An emphasis on repression leads to studies of how the radical feminine can be uncovered in discourse, whereas interrogations into the nature of oppression are more linked to a desire to raise women's consciousness (842). This difference is valid to a certain extent for the Italian feminist movement, although Italian feminists have traditionally looked more to their French sisters for inspiration than to their American ones. Strongly influenced by Marxist currents, the feminist movement in Italy has always considered itself to be a discourse aimed

---

<sup>1</sup> The most violent repudiation of "feminism" came from the radical "Psych and Po" in Paris, which now has the legal right to be the only group to use the official title "Mouvement de libération des femmes" (MLF). Discussions between Julie Kristeva and members of this group, published in *Tel Quel* no. 58 (1974), already indicated Kristeva's agreement with their condemnation of feminism as an "ism" contained by the dominant patriarchal ideologies. See Burke, especially 844-50.

<sup>2</sup> Gallop argues for a new poetics or poesis of experience which would reinvent referentiality.

<sup>3</sup> Jardine, *Gynesis* 31-49, 237-257. See also Todd's review of *Gynesis*, "A Philosophy of Questions" 303-12.



at explaining and eradicating oppression.<sup>4</sup> Therefore, while welcoming post-modern theories on the bankruptcy of humanism and capitalism as systems of oppression along with hypotheses of feminist theoreticians such as Julie Kristeva, Monique Wittig, Luce Irigaray and others, of writing as a marginal genderless space from which one could subvert power and break down traditional male/female identities, Italian feminists remained skeptical of ideas on the revolutionary power and usefulness of a "repressed feminine" in poetic discourse. Cultural feminist Biancamaria Frabotta takes Elisabetta Rasy, Kristeva's main follower in Italy, to task precisely for her espousal of a disruptive maternal language, and argues that strategies that valorize a pre-symbolic maternal state give impetus to, rather than help refute, the nostalgic, regressive reactions to the difficult, and sometimes unpleasant, changes that a feminist revolution in progress inevitably causes (*Letteratura al femminile* 145-48).<sup>5</sup> Further demurrers center around Kristeva's eschewal of identities and female subjectivity. In response to ideas on the liberating potential of losing the self, Frabotta quotes Kristeva herself to argue that such an attitude threatens to keep women in an uncreative, oppressed state: "perché se non c'è creazione senza messa in causa dell'identità, neppure c'è creazione senza questa affermazione di un'identità nuova, uscita dal crogiolo mortale dalla fase precedente e che assicura il nuovo linguaggio" (152-153).<sup>6</sup> And, although Frabotta shares Kristeva's distrust of political solutions to women's problems, she expresses concern that Kristeva's semiotic politics leaves no alternative to feminists other than "la dissidenza individuale, un lavoro di teoria e di etica da elaborarsi nell'isolamento, nell'esilio."<sup>7</sup>

Struggling in isolation was certainly one of the situations Italian feminists sought to change (early in the movement) through the formation of consciousness-raising groups to discuss the roots of women's subordination (Birnbbaum, *Liberazione della donna*, 81-85, 106, 180). And, although not all Italian feminists agreed with Frabotta's critique, present arguments for the central place of experience in feminist theory still echo her earlier observations. In recent evaluations of cultural feminists as opposed to deconstructionist ones, both groups come up short. Whereas cultural feminists have been accused of entertaining a too narrow idea of what woman is and wants as well as a naive

---

<sup>4</sup> Birnbbaum, *Liberazione della donna* 180. See also Rasy, *Le donne e la letteratura*, especially 75-80.

<sup>5</sup> Frabotta reviews here Rasy's book *La lingua della nutrice*. In her introduction to Rasy's text, Kristeva praises the work as an example of her type of feminist writing, a revolutionary theoretical prose that sensitizes women to the task of reformulating a new genderless logic of love (*Lingua della nutrice* 9-10). For an insightful, recent discussion of how aspects of theories of Cixous, Irigaray and Kristeva indeed seem to hark back to traditional and conservative definitions of women, see Stanton, "Difference on Trial" 157-82.

<sup>6</sup> From Kristeva's *La Révolution du langage poétique*, which was translated into Italian as *La rivoluzione del linguaggio poetico* in 1979.

<sup>7</sup> For a similar interpretation in English, see Jones.

conception of woman as a free-willed subject capable of creating new experiences for herself, deconstructionist or postmodern critics have been under attack for painting a too negative picture of a socially and linguistically determined speaking subject who is helpless to discuss or effect any real political change.<sup>8</sup> Furthermore, by eliminating experience as a valid category of analysis, feminist deconstructionist critics have come under fire for lacking an historical basis. In Mary Poovey's words: "If we cannot describe why a particular group came to occupy the position of the 'other' or how its tenure in that position differs from the effect such positioning has on other groups, we have no basis upon which to posit or by which to predict any state of affairs. We have no basis, in other words, for political analysis or action" (61).<sup>9</sup>

As the debate continues, different definitions of experience have emerged. Patricia Yaeger argues that the writings of French women, even insofar as they strive to be or are nonrepresentational, still deal with forms of women's experience, namely, their experience of inventing language games that challenge linguistic codes and their search for new possibilities in expression (*Honey-Mad Women* 15). Yaeger's book is intended both as a tribute to and a revision of the one recent theory of experience credited by many as returning agency to feminist inquiry, that of Teresa de Lauretis (see also Alcoff). In an essay included in *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema*, entitled precisely "Semiotics and Experience," de Lauretis carefully redefines notions of the subject and experience to show that far from being outmoded, they are, and always have been, an integral part of semiotics and feminist theory (*Alice Doesn't* 158-86).<sup>10</sup> De Lauretis begins by pointing out, like Jardine, how many twentieth-century theoretical discourses deprive the interpretant of subjectivity and continue to exclude women by objectifying them, by making of them "a negative semantic space of its [the male] imaginary fantasy of coherence" (161). The main point of her essay is to argue for the necessity of theorizing this experience of objectification and exclusion, "an experience to which sexuality must be seen as central in that it determines through gender identification, the social dimension of female subjectivity, one's personal experience of femaleness" (184). According to her definition, experience is not the "individualistic, idiosyncratic sense of something belonging to one and exclusively her own though others may have 'similar' experiences," a definition often associated with American feminism. Rather, experience is the "process by which subjectivity is constructed . . . by one's personal engagement in the practices, discourses and

---

<sup>8</sup> Feminists, of course, are not the only attackers of deconstruction. For two recent and similar critiques see Lang, and Rowe.

<sup>9</sup> See also Simpson.

<sup>10</sup> De Lauretis places Kristeva among those critics for whom the subject, or more precisely, "the trial of the subject" in language, is still a central concept. She does, however, term some of Kristeva's theories "too narrowly linguistic" to be of use to feminists (171).



institutions that lend significance (value, meaning and affect) to the events of the world" (159). Experience is more akin to those habits, dispositions and perceptions that en-gender the subject as female and call upon her to act in a stereotypical manner. It is these habits that must be confronted if they are to be changed.

In her theory on experience, De Lauretis is not trying to discount the importance of language or its power. Rather, she attempts to restore importance to other generators of meaning, such as those habits and practices that are indeed rooted in changing historical and political situations (Alcoff 422-25). Identity is not an unchangeable essence but rather a point of departure, a role one plays to bring various hidden cultural discourses temporarily to the fore. De Lauretis, like many other feminist theoreticians, calls for a more informed and critical point of view that strives to point past arguments over the impossibility of the existence of the self and which, at the same time, would expose the prejudices and misconceptions that inform that and any perspective.<sup>11</sup> She joins ranks, as well, with other philosophical discourses at loggerheads with deconstructionist thought, including that of *il pensiero debole*, a theory that proposes itself as an alternative to postmodern insistence on the loss of the referent (experience) and the total decentering of subjectivity. The main spokesman for this theory, Gianni Vattimo calls for an interpreting subject engaged in rethinking his historical past which he must re-collect, albeit as error, since a total break from the past and with reason is impossible. Experience, for Vattimo, is something we create, a rhetorical tool.<sup>12</sup> He gives as an example Nietzsche's statement that "God is dead." The death of God is not comprehensible as a metaphysical assessment of the nonexistence of God: "it is a real announcement or the narration of a fact, or, at least, an experience that humankind, or Western Culture has undergone" ("*Verwindung*" 15). This "experience," according to Vattimo, does not prove the fact that God does not exist. Rather, it functions as a rhetorical appeal to refer to an experience we are expected to have had.

Don Juan has appeared recently in two feminist works which, at first glance, appear very different from one another. Maria Schiavo's *Macellum: Storia violenta e romanzata di donne e di mercato* (1979) is a highly rhetorical, theoretical probe into how language perpetuates on a psychological level a primitive exchange structure of giving and receiving in which women are traded like objects of consumption. *Macellum* includes both the theories of cultural and

---

<sup>11</sup> For other feminist writers who have called for the development of a feminist viewpoint rather than a "body" see Rasy, who calls for "Uno sguardo, un punto di vista che opera consapevolmente nei testi letterari femminili" (78); Wiegel's essay on the *Doppelblick* translated in part as "Double Focus" 73; Fink in "The Rhetoric of Marginality" (266ff) brings the word theory back to its original Greek of "a mode or vision of speculation" to define what theory should mean to feminist critics if they want to do more than "decry the victimization of women or celebrate their domesticity."

<sup>12</sup> For a synopsis of *il pensiero debole* see in this issue Viano's essay. For a good introductory article, see Borradori. See also Vattimo 7-17. A translation of *Il pensiero debole* is forthcoming.



structural anthropologists who had studied exchange structures in tribal societies, such as Marcel Mauss and Lévi-Strauss, and many of the psychoanalytical, theoretical fictions introduced by feminist critics Hélène Cixous and Catherine Backès-Clément as part of their massive critique in the mid-seventies of these same theories that relegated women to the negative side of all hierarchical poles. Juan is the figure *par excellence* who denies women's presence. Schiavo depicts Juan as Hélène Cixous had defined him: the symbol of a certain masculine libidinal economy, a seductive strategy concerned with "how to win with the least possible loss, at the lowest possible cost" ("Le Sexe ou la Tête" 5-15).<sup>13</sup> In Dacia Maraini's more traditionally representational narrative, *Il treno per Helsinki* (1984), Don Juan is a young marxist activist and orator named Miele whose revolutionary rhetoric is still grounded in phallocratic attitudes. Although both works appear to represent opposing sides in the debate over the role of experience and language in feminist theory, many of Schiavo's polemical theories inform Maraini's later version. Furthermore, Maraini's more recent relation of an experience with a Don Juan type character provides an example of this emerging critical viewpoint which uses the archetypal, Juan/Elvira topos or experience as a backdrop to examine certain political, historical and personal situations.

Schiavo's defines her project in *Macellum* as one of unmasking the fundamental structures of the exchange (*comprare-vendere*) that structures most, if not all, male-female relationships. She adopts Marcel Mauss's definition of *potlatch*, the lavish, gift-giving ritual common among certain American Indian tribes, as unlimited generosity, the primary purpose of which is to seduce and subdue others by creating an obligatory indebtedness in the receiver that could only be repaid with one's person. If in primitive societies men acquired wives through gift-giving so as not to create any debt towards the woman who, in such a system, could only submit her person in return, Schiavo now undertakes to show how this relationship evolves into and is at the basis of the art of seductive language.<sup>14</sup> In order to reveal this "scandal," Schiavo often plays with literal meanings to reverse language's perpetual evolution towards the abstract, a movement, she claims, helps Juan figures to continue avoiding any commitment or debt. The progressive spiritualization of the Don Juan figure in literature is a case in point. The most dangerous, as well as the most logical configuration of the legendary seducer, for Schiavo, is Kierkegaard's spiritual Don Juan whose consummate exploitation of the self-referential nature of language liberates him from the necessity of consuming women before possessing them as objects on his list.<sup>15</sup> Seductive, self-referential discourse disguises the exchange by holding

<sup>13</sup> The remarks of Cixous are based on an interpretation of Juan by Serres as one who rejects the circular economic return of the debt.

<sup>14</sup> See Rasy's brief review of *Macellum*, "L'articolo donna," *La Stampa*, August 11 (1979), 19.

<sup>15</sup> Schiavo quotes Don Juan's comments on the abandoned Cordelia in Kierkegaard's *Diary of a*

out to women the narcissistic mirror of their own desire of themselves. To demonstrate this Schiavo reproduces a dialogue of Erasmus in which Panfilo accuses a woman, Maria, who is resisting his marriage proposals, of being a murderer since it was her beauty that forced him to fall in love with her in the first place. Shoshana Felman describes the self-referential nature of the language of seduction in similar terms, using the example of the promise of Molière's Don Juan to the peasant Charlotte; Don Juan tells Charlotte that his marriage promise is assured by her beauty, a trait women learn to desire since it is the sole guarantor of their security. Therefore, although the seducer appears to commit himself, and to act as if he were the one possessed, his strategy is to create a reflexive, self-referential debt contracted on the basis of narcissism: the two parties to the debt are the woman and her self-image constructed from patriarchal values (*The Literary Speech Act* 32).

The system falls apart, however, when the promise is broken, and *Macellum* includes several examples of women "cooperating" with seductive strategies only to end up enraged when they discover they have been duped. In the analysis of Dostoevski's male protagonist in *The Gambler*, whom Schiavo interprets as another permutation of the Juan figure, the countess Polina Alexsandrovna, whose whole identity depends upon being the sole center of Aleksěj's desire, falls apart when she discovers that the gambler's relationship to her is only satisfactory to him when she becomes an object that he can risk. Schiavo thus indicates that women's infantile dependency on others for their self-image perpetuates the "scandal": Cordelia, Polina and Panfilo's Maria all react like the dishonored Elvira as a result of their mediated desire to live up to ideals taught to them by the promises of seductive discourse. When these women finally realize their status as possessed object, they seek to justify their degraded self-image by bringing Juan to confess to a negative truth: he can either continue to play the game by repenting and recreating the promise, or he must admit to having willingly betrayed them.

Yet it is clear, as Schiavo points out in the text, that Elvira's truth is a negative, powerless one since to unmask the "inganno" only leads to the recognition of the impossibility of equality in male/female relationships: indeed, after Juan abandons Cordelia, she wonders if relationships not based on exploitation could ever be possible.<sup>16</sup> Yet, in such a narrative, Cordelia is not entirely helpless. Schiavo uses literalization not only as a procedure to unmask trickery, but also as one to adumbrate future relationships not based on traditional concepts of dependency and belonging. Two chapters later, when Mary Magdalene appears at the deceased Cordelia's grave to resuscitate her, Cordelia flatly refuses to play the game. By choosing to remain among the dead, Cordelia

---

*Seducer*: "Cordelia mi ama e mi teme. Che cosa teme una ragazza? Lo spirito. Perché? Perché lo spirito rappresenta la negazione di tutta la sua esistenza femminile" (*Macellum* 27).

<sup>16</sup> "È possibile l'amore?"; "È possibile eliminare lo sfruttamento?" (*Macellum*, 123).



refutes the figurative language that had previously subjugated her. Cordelia's newly found similarity to and solidarity with Magdalene, the "used" woman in much feminist discourse, previews the probes in the remaining chapters of *Macellum*, which attempt to speak of a reality that would reach "oltre lo svelamento dell'inganno" (92).<sup>17</sup>

Dacia Maraini's novel *Il treno per Helsinki* portrays a modern, emancipated woman's experience with seduction and betrayal. To be sure, the story of a young playwright named Armida, with a certain resemblance to Maraini herself, who leaves her first artist husband after a miscarriage and has an affair with political activist Miele, recounts the disillusion of feminists in the 1970s with the patriarchal, subjugating prejudices that still dominated the political left.<sup>18</sup> In 1976, Maraini published a play entitled *Don Juan*, in which the connection between political issues and the relationship between the sexes is a main theme. Through the character of a modern-day Elvira who kills her socialist now turned fascist father at the request of the young revolutionary Juan, Maraini clearly makes the point that women in leftist politics are still defined according to traditional rhetoric, and treated as dependent children. In the play, Juan continues to seduce and abandon "woman" as part of his battle against the void, against death and lack of meaning, all things that Elvira and other females continue to represent:

*Juan:* Non lo so, madre. La pace mi fa paura. Ho bisogno della guerra . . . Ma poi c'è il momento che il combattimento cessa, e allora ritorna la paura. E l'amore più bello si trasforma in odio. Io la odio quella Elvira, madre, perché mi propone una vita di pace, di serenità, mi propone la famiglia, cioè la morte.

*Madre:* Ecco, hai paura della morte, gioia mia.

*Juan:* Non della morte, madre. Del vuoto. . . . Vivo sempre nel terrore di caderci dentro e finire annientato . . . L'amore mi fa paura più della morte. L'amore è possesso e il possesso è immobilità. E l'immobilità è vuoto." (Don Juan 41)

*Il treno per Helsinki* is set in Rome, at the time of the 1968 leftist uprisings against American involvement in Vietnam and resurgent neo-fascist groups. Narrator Armida's group of young leftist idealists label possession and jealousy in love capitalist, bourgeois values that must be eliminated if one is to attain an authentic love relationship. Searching for alternatives to "bourgeois love," Armida's friends form a series of unrequited loves, a situation she likens to the plot of *A Midsummer Night's Dream*, although, in this case, no magic

<sup>17</sup> The use of Magdalene by feminists has received much impetus by discoveries of her role in the gnostic gospels and the power she held in some early Christian communities. See Birbaun, *Liberazione della donna* 112, 192.

<sup>18</sup> See Birbaun, *Liberazione della donna*, esp. 82-87 and 101-7.



potion is available to restore the proper order: "Nico è innamorato di Dida che è innamorata di Cesare che ama non riamato Ada che a sua volta ama Dida. Una catena di sentimenti febbrili che si ritorcono su sé stessi senza arrivare a capo di niente" (*Il treno*13).

The characters in *Il treno per Helsinki* theorize non-reciprocity in love as being a refutation of possession and the bourgeois desire for accumulation: by not forcing one's desires on another or demanding sexual fidelity, jealousy becomes impossible. However, as the narrator notes, this degraded sentiment still continues to surface despite all the rationalizations, excuses and protests to the contrary. Jealousy's reappearance is one of several indications in the narrative that no real change has yet taken place.

Echoes of Schiavo's polemical feminist theories can be heard throughout *Il treno per Helsinki* as Armida slowly learns to recognize structures of the exchange that reappear in various guises. Armida's description of the generosity of her husband Paolo's rich mother Elisabetta, "sicura di sé discreta ma decisa ottiene dagli altri quello che vuole . . . generosa le mani sempre piene di regali" (69), recalls Schiavo's theories on the seductive nature of the gift. When a pregnant Armida starts to hemorrhage, Elisabetta and Paolo arrange to transport her from a public hospital in Rome to a private clinic in Milan to ensure the entry of their heir into the world. Armida identifies with her unborn infant whom she claims is playfully refusing his role as possessed object: "Questo figlio aspettato coccolato amato ancora prima di nascere si prende beffe di chi lo considera già suo lasciandosi andare ad un gioco rischioso ma inebriante" (71). As convincing as Elisabetta's enthusiastic discourse is, it can only delay the inevitable.<sup>19</sup> After the foetus dies, Armida decides to announce openly her love for Miele, and leave Paolo who remains obsessed with the fear that she will become pregnant and use his name. Schiavo writes that attempts to define infidelity as endemic to woman's nature are part of a strategy to hide the fact that betrayal ("l'inganno") is inevitable in most traditional love relationships.<sup>20</sup> The reappearance of this commonplace surprises and annoys Armida who has promised not to do so and believes in keeping her word.

Typically, Armida sets herself up for the disillusion and the powerless rage that accompanies the discovery of the "inganno" by basing her self-image on the existence of Miele's love for her: "Il guaio è che se non mi ama io non mi amo. Se non mi desidera mi trovo spregevole. Se non mi cerca sparisco" (124). Seduced by Miele's passionate rhetoric of openness in love and his desire to love and be loved, Armida discounts all concrete evidence of Miele's infidelities that, according to the new rules that denounce possessiveness in love, she must

<sup>19</sup> "per quanto [Elisabetta] mi seduca con le sue certezze il rivolo maligno continua a scorrere" (69).

<sup>20</sup> "Che questo carattere d'inganno sia fondamentale al rapporto, è svelato dal fatto che esso, generalmente, viene attribuito alla donna, alla sua incostanza, e per provare questa incostanza, per capirla, ci si serve, ancora una volta, in modo rivelatore, dell'inganno" (*Macellum* 78).

dismiss anyway. However, in saving her own false self-image, Armida inevitably follows the stereotypical pattern of behavior of Elvira. Determined to force Miele to admit to his philandering, which he constantly denies, Armida becomes the archetypal wronged female begging Miele for a modernized proclamation of love that will enable the traditional farce to continue: "Se tu mi dici che pur amandomi hai bisogno di amoreggiare con altre donne lo posso capire. Ma dimmelo" (230).

On the side of the postmodern in language, what matters for Miele is not the truth of his words, but the effect they can produce. Nowhere is this made clearer than at the international socialist conference at Helsinki to which Miele had organized invitations for Armida and her friends. After glimpsing Miele with several other women, a slightly drunk Armida, who was slated to speak on the theater in capitalist countries, gives her own unadorned, "truthful" observations of the incongruities and inequalities in the socialist system. Despite the audience's favorable reaction to the speech of an intoxicated Italian who dared "to tell it like it is," an enraged Miele accuses Armida of "reactionary politics." In response to her protests that she had only told the truth, Miele retorts: "La verità non esiste in politica Armida. Esistono le strategie i grandi progetti l'interesse comune la disciplina e la tattica" (206). However, when trying to force Miele to admit to his infidelities, Armida comments on Miele's need to believe in the power and certainty his words create for him: "un mondo di certezze e finzioni fascinazioni e sogni. Fra improvvise apparizioni e improvvise scomparse nel tempo seducente dell'incertezza e del dubbio" (230).

Shoshana Felman calls Juan the "professor of rupture," pointing out that, etymologically, one meaning of the Latin *seducere* is to separate (*The Literary Speech Act* 43). Indeed, Miele's love causes Armida to differentiate herself from her friends engaged in futile, non-reciprocal relationships and whose admonitions and warnings she ignores. Armida notes several similarities between Miele and Juan, but it is through the recognition of her affinity with Elvira that she finally becomes cognizant of her complicit role. After Helsinki, alone in her apartment in Rome waiting again for Miele to call from one of his political trips, typical betrayed feelings of frustration and jealousy cause Armida to make the connections between her actions and those of all those moralistic, punitive Elviras who, after being disgraced, seek justice and truth: "tutte le Elvire catastrofiche che hanno popolato la mia infanzia con le loro proibizioni insensate" (257). Recognition of this unexpected similarity to the Elvira topos is a first step towards refusing to cooperate with Miele's seductive, objectifying discourse.

After detailing the demise of experience in modern philosophical thought, Alice Jardine asks: "Might there be a way to imagine a new kind of feminist hermeneutics able to give up its quest for truth, capable of self-reflection on its own complicity with inherited systems of representation?" (*Gynesis* 64). To be sure, Shoshanna Felman's playful experience with seduction by modern day

Juans appears to offer a different response to this question than Schiavo's analysis of how experience is controlled by patriarchal modes of language and Maraini's critical representation of a failed love relationship. However, all of the versions bespeak in some way the feminist experience with postmodern myths of language. De Lauretis concludes her defense of the role of experience in feminist theory by pointing out that it is only by knowingly "re-presenting" the contradictions and irregularities in the process of objectification that women can become the subject of discourse. Significantly, *Il treno per Helsinki* is cast in flashback form and begins with a reference to Alice: Maraini's narrator eats Alice's magical mushroom ("mangio il fungo di Alice" 3) before going back in her past to re-present her losing experience of twenty years ago with a decidedly calmer and more theoretical gaze. Whether the new feminist myths produced by these revisions will produce a new Juan/Elvira motif on the political and literary scene remains to be seen, and the debate on the role of experience, however defined, in feminist theory and literature is far from being resolved. However, whatever the definition, all strands of feminism and feminist writings work in their own ways to make past experiences, fiction, and to turn their contemporary fictions into experience.

Southern University

### Works Cited

- Alcoff, Linda. "Cultural Feminism versus Poststructuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory." *Critical Inquiry* 13.3 (1988): 405-36.
- Bimbaum, Lucia. *Liberazione della donna: Feminism in Italy*. Middletown: Wesleyan UP, 1986.
- Borradori, Giovanna. "'Weak Thought' and the Aesthetics of Quotationism." Working Paper No. 6 *University of Wisconsin-Milwaukee Center for Twentieth Century Studies* (1986).
- Burke, Carolyn. "Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement." *Signs* 3.4 (1978): 843-55.
- Cixous, Hélène. "Le Sexe ou la tête." *Cahiers du Grif* 13 (1976): 5-15. Tr. Annette Kuhn, "Castration or Decapitation." *Signs* 7.1 (1981): 36-55.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Felman, Shoshana. *Le Scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin, ou la Séduction en deux langues*. Paris: Editions du Seuil, 1980. Tr. Catherine Porter, *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Fink, Laurie. "The Rhetoric of Marginality: Why I do Feminist Theory." *Tulsa Studies in*



*Women's Literature* 5.2 (1986): 151-68.

Frabotta, Biancamaria. *Letteratura al femminile*. Bari: De Donato, 1981.

Gallop, Jane. "Quand Nos Lèvres s'écrivent: Irigaray's Body Politics." *Romanic Review* 74.1 (1983): 77-83.

Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1984.

Jones, Rosalind. "Julie Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Poetics." *Feminist Review* 18 (1984): 56-73.

Kristeva, Julie. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1974.

Lang, Berel. "Postmodernism in Philosophy: Nostalgia for the Future, Waiting for the Past." *New Literary History* 16.1 (1987): 209-24.

Maraini, Dacia. *Il treno per Helsinki*. Torino: Einaudi, 1984.

\_\_\_\_\_. *Don Juan*. Torino: Einaudi, 1976.

Marks, Elaine. "Women and Literature in France." *Signs* 3.4 (1978): 832-42.

Poovey, Mary. "Feminism and Deconstruction." *Feminist Studies* 14.1 (1988): 51-65.

Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura: scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Riuniti, 1984.

\_\_\_\_\_. *La lingua della nutrice*. Roma: Edizioni delle donne, 1978.

\_\_\_\_\_. "L'articolo donna." *La stampa* (4 agosto 1979).

Rowe, John Carlos. "To Live Outside the Law, You Must Be Honest: The Authority of the Margin in Contemporary Theory." *Cultural Critique* 1 (1985-86): 35-68.

Schiavo, Maria. *Macellum: storia violenta e romanizzata di donne e di mercato*. Milano: Tartaruga, 1979.

Serres, Michel. *Hermès: La Communication*. Paris: Minuit, 1968.

Simpson, David. "Literary Criticism and the Return to History." *Critical Inquiry* 14 (1988): 721-47.

Stanton, Domna. "Difference on Trial." In *Poetics of Gender*. Ed. Nancy Miller. New York: Columbia UP, 1986. 157-82.

Todd, Janet. "A Philosophy of Questions: Feminist Theory and the Politics of Enunciation." *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.2 (1986): 303-12.

Vattimo, Gianni. "Verwindung: Nihilism and the Postmodern in Philosophy." *Substance* 16.2 (1987): 7-17.

\_\_\_\_\_. *Il pensiero debole*. Ed. with Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1984.

Wiegel, Sigrid. "Double Focus: On the History of Women's Writing." *Feminist Aesthetics*. Ed. Gisela Ecker. Tr. Harriet Anderson. London: The Women's Press, 1985. 59-80.

Yaeger, Patricia. *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*. New York: Columbia UP, 1988.

## Sesso debole, pensiero debole

Molte cose in lui mi urtavano quotidianamente. Non tutte gliel celavo ma egli non badava alle osservazioni di una ragazzina, stupito soltanto, abituato com'era a considerarla la donna un essere naturalmente sottomesso e servile, della mia indipendenza. (*Una donna* 43)

Sesso debole: da tempo immemore la lingua italiana e i suoi parlanti si avvalgono di quest'antonomasia per indicare le donne. Sebbene capiti sempre meno di sentirla, essa rimane nel nostro sangue; è come il cattolicesimo per chi, nato in Italia, si dichiara ateo: non si può far finta che non ci riguardi.

Pensiero debole: da poco tempo, pochissimo, la lingua dotta si avvale di quest'espressione per indicare una proposta filosofica che, preso atto della crisi della ragione, rinunci alla forza necessaria ad imporre la verità e si accontenti di formare enunciati deboli, incapaci cioè di fare la guerra e destinati a giocare nell'infinito intrattenimento del postmoderno.<sup>1</sup>

È con riferimento alla nozione di gioco che il presente saggio s'immaginerà un incontro fra sesso debole e pensiero debole, ove per sesso debole s'intende il soggetto femminile quale è emerso nelle (ri)scritture neofemministe.<sup>2</sup> Detto incontro abbisognerà di una appropriata presentazione dei contendenti, si giocherà sul terreno della teoria — e avrà come arbitro il mio femminismo, femminismo maschile e dunque problematico, al punto da rendere doverosa una preliminare chiarificazione che illustri il *mio* gioco:

---

<sup>1</sup> Uno dei cavalli di battaglia del pensare postmoderno quale elaborato, per esempio, dal testo di Lyotard *La condition postmoderne*, la nozione di gioco intende disinnescare la pericolosità di un pensiero e di una pratica impregnate di esclusivismo binario ed è pertanto salutare, anche perché presupporrebbe una certa auto-ironia nel momento dell'enunciazione. Essa contiene, tuttavia, anche aspetti pericolosamente deresponsabilizzanti, favorenti cioè l'idea di un pluralismo in cui tutto va, nonché di un discorso che, giustificato dalla dimensione ludica, non deve rendere conto dei suoi effetti pratici. Sia la nozione di gioco che quella di postmoderno sono in costante fase di ridefinizione a seconda della posizione di chi le usa. Per un validissimo tentativo di rilanciare il postmoderno in una dimensione antagonista (antipluralismo), cfr. i saggi contenuti in Hal Foster (a c. di), *The Anti-Aesthetic*.

<sup>2</sup> Emerso nel dopoguerra italiano ad opera delle ex-partigiane che criticavano il posizionamento al di fuori della sinistra storica delle femministe più giovani, il termine neofemminismo è forse un po' ambiguo ma utile nell'indicare quello scarto che avvenne coll'avvento del femminismo culturale di quest'ultimo trentennio. Per la nozione di neofemminismo, come per una comprensione d'insieme del percorso effettuato dal femminismo italiano, sono indebitato all'ottimo studio di L. Chiavola Bimbaum, *Liberazione della donna*.

It must be very uncomfortable to be a male, white, middle class intellectual at a time in history when so many minorities and oppressed groups are speaking up for themselves; a time when the hegemony of the white knowing subject is crumbling. Lacking the historical experience of oppression on the basis of sex, they paradoxically lack a minus. Lacking the lack, they cannot participate in the great ferment of ideas that is shaking up Western culture: it must be very painful indeed to have no option other than being the empirical referent of the historical oppression of women, and being asked to account for his atrocities.

(Braidotti 235)

Iniziato con le decise riserve di alcune femministe sull'uomo che fa mostra di essere un alleato, e dotato di un'esistenza almeno lessicale dopo l'articolo di Heath, il femminismo maschile ha recentemente acquistato visibilità e consistenza con la pubblicazione dell'antologia *Men in Feminism*.<sup>3</sup> Sebbene, in

---

<sup>3</sup> L'articolo di Heath si trova ora, riveduto e ampliato, in *Men in Feminism* di cui riassumerò qui di seguito i contributi a mio avviso più rilevanti. Esiste anzitutto un certo consenso sull'identità socio-storica degli uomini femministi, che nelle parole di Rosi Braidotti (233-41) sono quei "middle class male intellectuals who 'have got it right' in that they have sensed where the subversive edge of feminism is," ovvero quella "very special generation of post-beat, pre-yuppie 28-to-45-year-old men who have been through the upheavals of the sixties and have inherited the values and the neuroses of that period." "They are the 'new men' in the 'post-feminist' context of the politically reactionary 1980s. 'They' are the best male friends we've got and they are not really what we had hoped for" (235). Varie sono invece le posizioni riguardanti il come e il dove d'un inserimento maschile nel femminismo. Fra le donne, Jardine (54-61) si rammarica che "when they write of us — always of us — their bodies would seem to know nothing of the new language they learned" e che "it is almost as if they have learned a new vocabulary perfectly, but have not paid enough attention to syntax or intonation" (56); considera però la compagnia maschile necessaria al progetto femminista: "stop being *reactive* to feminism and start being *active* feminists — your cultural positionality as men allows you to! . . . We don't need your *Odor di Uomo*. We need you as travelling *compagnons* into the twenty-first century" (61). Schor (98-110) critica il progetto poststrutturalista di decostruire la differenza sessuale: ciò può andar bene per il femminile in metafisica, ma non per la realtà di corpi in un tempo e spazio ben precisi. Esiste, secondo lei, una specificità biologica che, variamente costruita dalla cultura, è nondimeno essenziale e non può essere ignorata pena l'indifferenza. Showalter (116-32) solleva il problema di cosa significhi "leggere da uomo", "leggere da donna" e "leggere da uomo femminista". Ovviamente gli uomini non potranno mai esperire la seconda categoria, ma possono sforzarsi di porsi nella terza. Miller (137-52) discute le tipiche reazioni del maschio accademico alla critica letteraria femminista e mette in guardia sui rischi che si corrono qualora si accetti nominalmente il femminismo senza mettere in discussione sia il canone che il *modus operandi* della critica letteraria: "the point, very precisely, is *not* to 'add a woman and stir.' This recipe, we know, does not result in a 'transfigured cake,' but the same old dessert, served 1st, in the same old order" (141). È sufficiente porre in risalto i personaggi femminili, parlare di autrici, o ci vuole qualcosa di più? Che cosa? In primo luogo, dice Weed (71-77) c'è da render conto della propria posizionalità enunciativa, una sorta di declinazione delle proprie generalità discorsive, e poi un'attenta disamina dell'annoso problema del rapporto fra teoria e pratica. Fra gli uomini, Heath (1-32) ritiene che il rapporto dei maschi col femminismo sia in ultima analisi impossibile eppur da tentare, e trova che l'ammirazione, nel senso usato da Descartes in *Les Passions de l'Ame*, ne possa costituire la chiave: l'ammirazione o sorpresa improvvisa in presenza di ciò che è differente e che precede l'oggettificazione dell'altro; ammirazione che tenga i due sessi insostituibili nella loro polarità differenziale. Nelson (153-72) non crede che gli uomini abbiano niente di interessante da contribuire e



ordine d'importanza la questione di una declinazione al maschile sia l'ultima o quasi nell'agenda di una femminista, il problema si pone come comprensibile desiderio di negoziare i limiti e le pertinenze di una voce maschile che, trovando impossibile il per altri versi doveroso silenzio, voglia rendersi utile. Non è difficile prevedere che il dibattito aumenterà nella misura in cui si stempera il separatismo femminista e si allarga la nostra (di uomini) consapevolezza che la cultura ha un sesso, che ogni rappresentazione universalista costituisce una repressione della differenza e che ben ci converrebbe scendere dagli scranni dell'astrazione per rientrar nel corpo. Nel campo letterario, per esempio, è giunta l'ora di una riflessione su cause ed effetti della nostra posizionalità di esseri sessuati. Cosa significa, appunto, leggere/scrivere/fare critica e scuola da uomo? Proponendo i testi della tradizione, come e quanto spieghiamo il fatto che quasi tutti i capolavori portano firma maschile e che il pensiero delle donne è sempre stato talmente "debole" da non farcela ad entrare nelle liste dei finalisti? Vogliamo amministrarne il passato o usarlo per agire criticamente sul presente? In questa sede mi limiterò a riproporre i tre assiomi enucleati da Annette Kolodny a scopo di orientamento in quello che lei chiama il "campo minato" della letteratura:

1) Literary history (and, with that, the historicity of literature) is a fiction. 2) Insofar as we are taught how to read, what we engage are not texts but paradigms. 3) Since the grounds upon which we assign aesthetic value to texts are never infallible, unchangeable, or universal, we must re-examine not only our aesthetics but, as well, the inherent biases and assumptions informing the critical methods which (in part) shape our aesthetic responses.<sup>4</sup>

---

critica le posizioni di Derrida sul femminismo, tentando una scrittura maschile-al-femminile che riesca a rammentarci la corporalità del discorso. Anche Paul Smith (33-40) individua il nemico principale nella difficoltà che gli uomini hanno a parlare dal/del proprio corpo ripensato attraverso il filtro della costruzione socio-culturale della differenza sessuale e ammonisce che "difference is a material constituent of social life; it is real and has real effects; it is not purely academic and none of its effects will disappear with the establishment of a legalized set of discursive parameters. In other words, men can — perhaps, or at least — help the effort to forestall the academic institutionalization of feminism" (39). Scholes (204-18) riflette su cosa significhi leggere da uomo, e sostiene che per quanto lavori all'interno di un paradigma femminista un uomo non avrà mai l'autorevolezza che deriva dall'essere donna. Ross (47-53), infine, azzarda delle distinzioni che possono ritornare utili: da una lato fra uomini biologici, uomini nella pratica, e uomini nella teoria; dall'altro, fra discorso, azione, fantasia ed esperienza come le quattro aree in cui la nostra presenza andrebbe articolata. Per una recensione ragionata e vagamente critica dell'antologia in questione, cfr. Robbins, "Men in Feminism" apparsa su un numero di *Camera Obscura* dedicato a "male trouble", ovvero a un riesame della sessualità maschile da un'ottica femminista meno monoliticamente negativa.

<sup>4</sup> Kolodny, "Dancing through the Minefield" (31, 32, 35). Ognuno dei tre punti è in realtà il capoverso di un'argomentazione che l'autrice fa seguire ad una serie di acute osservazioni sullo *status quo* del 1979. Dieci anni dopo, Kolodny riprende il titolo di questo saggio in "Dancing Between Left and Right", dove, riconoscendo la presenza dei femministi maschili, mette in guardia contro certi *lapsus calami et mentis* in cui possiamo (ri)cadere.

Presumendo che le donne, in quanto vittime del “campo minato”, siano “naturalmente” propense a fare attenzione e camminare sospettose (anche se poi non è vero; ci sono donne non femministe), non resta che per noi uomini l'imperativo di un'autoriflessione.

Riflettere sulla mia posizione di *homo academicus* significa anzitutto non aver paura di dire “io” nei miei scritti, contrariamente a quanto ci viene insegnato in occasione delle tesi di laurea dove è di rigore la maschera dell'impersonale oggettività.<sup>5</sup> Esiste un nesso neanche troppo sottile fra la pretesa d'universalità e l'università come luogo deputato all'enunciazione di tale pretesa. Io, per esempio, ho la fortuna di insegnare in una delle poche istituzioni accademiche dell'occidente in cui il corpo insegnante è metà donne, metà uomini. Confrontato dunque dall'irrealtà di un ambiente che dovrebbe invece essere la realtà di ogni istituzione, io né posso né voglio eliminare il discorso sulla/della differenza sessuale dalla coda dell'occhio, dal mio campo di visione e pertinenze. Teso fra l'esigenza un po' cattolico-mammona di voler “espiare” le colpe dei padri e la voglia di far la spia per le donne, confesso che quando leggo le critiche femministe all'*establishment* letterario gioisco nel constatarne la validità in altri percorsi, in cui la “diversità” non sia solo femminile e anche altri parametri di razza, classe, età e geografia concorrano ad intricare la matassa della microfisica del potere. Non solo, ma mi entusiasmo davanti ai richiami al corpo, al privato e all'autobiografico e sono grato alle femministe per aver escogitato la formula “il personale è politico”. E a tal proposito, ammetto di essere ben lungi da una qualsivoglia unità soggettiva nel mio femminismo. Se cerco di essere un uomo femminista come soggetto dell'enunciazione, so di essere attraversato, come uomo-in-pratica, da gesti e desideri eterodossi rispetto alla teoria, gesti e desideri che non sono disposto a reprimere e che probabilmente influenzano il mio parlare. Inevitabilmente alcuni dei miei io subiscono il fascino e la ragione della cultura che mi ha prodotto, con i suoi segni di violenza e sogni di pomofallografia.

Per concludere, penso che all'uomo femminista s'attagli un ruolo di fiancheggiatore incaricato di dare, ove e quando possa, un contributo alla riscrittura del “Libro” sotto il segno della differenza sessuale, non scrivendo in vece delle donne ma da e per uomini consapevoli, producendo un discorso rivelatore (e dunque apocalittico) sul corpo d'uomo, corpo che fu forte e che, indebolendosi, potrebbe anche trovar traccia di ciò che andò perduto nella notte dei tempi. Lungi da essere un esperto sul femminismo, non intendo, con quanto

---

<sup>5</sup> *Homo/academicus* è il titolo di uno studio che Bourdieu dedica alla professione e alle direttrici di potere che l'attraversano. Sebbene non si periti di dedicare spazio al problema della donna accademica, il libro è utile nell'offrire un'analisi dei meccanismi di malafede collettiva che stanno alla base della percezione di sé del corpo universitario in Francia, analisi che, con le dovute “traduzioni”, si presta ad un'appropriazione femminista.

segue, usurpare un terreno che spetterebbe alle donne, né continuare la secolare tradizione che le prende ad oggetto delle nostre riflessioni. L'articolazione critica del neo-femminismo col "pensiero debole" è cosa urgente, e mi accingo a farla con le mie precarie conoscenze sul primo e la mia curiosità per l'idea d'indebolimento contenuta nel secondo. Situandosi, inoltre, il mio scritto contro il linguaggio "forte" con cui viene normalmente praticata la teoria (anche quando se ne invochi la debolezza) avverto chi legge che ho qui volutamente tentato di adottare un tono e un sistema di riferimenti che ricordino le favole, l'incerto confine tra la saggezza della parabola e l'immediatezza di quanto si narra prima del sonno, coi sogni in vista. A chi abbia l'impressione che si tratti d'un vizzo inutile, ricordo il mio duplice intento: continuare a far teoria mutandone al contempo le modalità d'iscrizione. Ovvero, realmente indebolire la teoria in modo da rafforzarne la presa.

### La forza del sesso debole

Ogni tentazione che ci viene, prima incomincia dalla carne, dalla parte più debole, e poi saglie e conduceci all'anima.  
(S. Bernardino da Siena 54)

C'era una volta la femmina di un animale bipede ed implume che verrà posteriormente (ed abusivamente) chiamato *homo*. Nello spazio chiaroscurale fra natura e cultura, vari dovettero essere i motivi che indussero ed accentuarono la debolezza del corpo della femmina. Oltre al supposto determinismo creazionistico/biologico, si può infatti immaginare che il corpo femminile, essendo in grado di procreare, fosse ritenuto più necessario all'economia della riproduzione e dunque venisse destinato a indebolirsi nella sicurezza del privato, anche se non manca chi abbia avanzato l'ipotesi che l'uomo cercò la supremazia nell'ambito della cultura proprio per tenere sotto controllo un corpo naturalmente dotato di una potenza sessuale misteriosa e minacciosamente superiore (Winn 2). Incriminato dal mestruo e squalificato dalla religione egemonica come essere secondario che il padre eterno estrasse da una costola della sua prima creatura, il corpo della femmina venne segregato e s'indebolì vieppiù nei confronti del maschio cavaliere ed agonista: la violenza sessuale divenne controllo sociale ed ideologico: sesso forte e sesso debole.

In principio, dunque, era il corpo. Ma come spesso succede nella cultura giudeocristiana, del corpo ci si dimentica, allo scopo di esorcizzarne la caducità nel tempo: solo lo spirito e la mente garantiscono prodotti eterni che travalichino il ciclo disgustoso della materia. E fu così che l'autorità, che il maschio s'era arrogata in virtù d'un corpo più forte e prepotente, divenne, quasi impercettibilmente, autorevolezza, potere di prendere provvedimenti, autorizzazione a essere gli *auctores*. Forse si tratta di una di quelle verità lapalissiane come l'uovo di Colombo, o forse non ho mai avuto la fortuna di



imbattermici nelle mie letture, fatto sta che nessuno dei racconti che ho letto sulla cultura occidentale sottolinea in maniera chiara ed epigrammatica la spaventevole connessione fra autorità e autore. La semplicità dell'evidenza etimologica trova conferma nell'evidenza di una Storia dialettizzata secondo il modello del padrone e dello schiavo, del soggetto e dell'altro, della presenza e della assenza, dell'uomo e della donna. Essendosi conferiti l'autorità di essere autori, gli uomini produssero i segni su cui si sarebbe costruita la grande rappresentazione del divenire umano, con cui si sarebbe raccontata la Storia. Si diedero i nomi e si assegnarono i ruoli, si fondarono i principi e si nominarono i principi, il tutto sotto l'egida di un discorso che pretendeva di mimare la natura, una natura invocata sacralmente a coprire la bava della cultura: se le cose son sacre e naturali, invece che culturali, non si possono discutere né tantomeno cambiare. Fu insomma l'autorità materiale, poi estrinsecatasi nel controllo dell'ordine simbolico, a consentire agli uomini di essere autori in cerca di personaggi. Varie e mutevoli furono le pratiche significanti con cui gli autori, dimentichi dell'autorità fisica, consolidarono l'orizzonte metafisico che legittimava la debolezza della femmina. I discorsi più propriamente teorici, quelli espressamente volti a produrre il Vero, non s'occuparono che incidentalmente dell'inferiorità della donna, facendole impersonare ora questa ora quella metafora e decretandone *de facto* l'assenza. Sono stati invece i produttori di letteratura a mostrare uno spiccato interesse nei confronti del sesso debole, al punto che, dice Zancan, "la letteratura italiana (mantenendo ristretta a questa la riflessione) nasce come lirica d'amore" e dunque "la figura femminile, che è il perno intorno a cui ruota il pensiero e si costruisce il componimento poetico, svolge la funzione di rappresentare un processo di raffinamento di costume e di cultura che attribuisce valore al soggetto dell'enunciazione".<sup>6</sup> E se teniamo presente che al sesso debole venne altrettanto spesso ingiunto di rappresentare il percorso contrario dalla cultura alla natura, possiamo concludere con Ginevra Bompiani che "i miti e le fiabe, i racconti e le storie, quando parlano della donna, ne presentano due immagini contraddittorie: ciò che è più lontano dalla natura, e ciò che è più vicino alla natura; ciò che perde l'uomo e ciò che lo salva": *la maman et la putain*.<sup>7</sup>

Sotto il profilo della produzione invece, della donna cioè come soggetto della scrittura, le cose sono andate meno bene. Di donne *auctores* ne abbiamo riconosciute poche. Entrata di soppiatto nella scrittura letteraria la donna ha

---

<sup>6</sup> Zancan, "La donna" 768. Per una versione ridotta, si veda "La scrittura letteraria".

<sup>7</sup> Bompiani 56. Naturalmente, dice Zancan, la donna reale, in questa realtà intellettuale, non ha parte alcuna, non è in sé parte del discorso poetico; è piuttosto la sua rappresentazione concettuale che consente la resa, in un'immagine a misura d'uomo, di un procedimento d'autolegittimazione e di elevazione a valore della propria funzione" ("La donna" 769). Nelson nota che perfino in Derrida "femaleness becomes a metaphor for the pervasive undecidability that Western rationality represses and represses from itself" (*Men in Feminism* 169).

prodotto secondo una progettualità di sé tanto più vacillante quanto la società negava l'esistenza d'una sfera pubblica femminile in cui il soggetto potesse fondarsi. Tale progettualità tuttavia era inficiata dal fatto che il mezzo in cui si estrinsecava non era stato creato per i deboli ma dai forti per i forti:

La scrittura letteraria, dunque, è un mezzo attraverso cui la donna ha dato — e continua a dare — forma e rappresentazione alla propria percezione della vita e, in essa, all'immagine e al progetto di sé: questo è vero, ovviamente, per chiunque pratici la scrittura, ma lo è in modo diverso e specifico per la donna che, esclusa dalla codificazione e da gran parte della tradizione del sistema letterario, negata a monte nella propria identità sessuale in quanto ideologicamente appiattita nel concetto di "essere umano" (entità unica e asessuata, ma generata da un pensiero maschile), in ambito letterario si esprime all'interno di un sistema di segni e di valori rigorosamente codificati a partire dall'unicità, in esso, del soggetto di pensiero e scrittura.

(Zancan, "La scrittura letteraria" 76)

Titubante per la clandestinità di un inchiostro costretto ad andar contro corrente, la scrittura femminile non aspirava a quella potenza che invece era l'abituale premio nel tenzone letterario maschile, e si esprime con scritti che il canone ha trascurato e che toccherà a una rilettura femminista recuperare. Mentre il pensiero prodotto dal sesso forte rinnegava la materialità della propria iscrizione per inseguire o il Bello in letteratura o l'Essere nei vari discorsi teorici, la scrittura delle donne narrava il percorso errabondo di un essere sessuato alla ricerca di sé, producendo un ibrido connubio che scomponeva le suddivisioni tradizionali. La teoria delle donne avveniva nel sublimine di scritti fortemente attaccati alla realtà, facendo letteratura, narrando(si). Fu Gramsci, così interessato alle zone basse della cultura, ad affermare che tutti sono intellettuali; e alcuni lo fanno per mestiere, producono un lavoro che corrisponde a ciò che la tradizione (e il mercato) chiamano "prodotto intellettuale".<sup>8</sup> Ebbene, è come se le donne, implicitamente, abbiano dilatato l'assioma gramsciano: tutti, scrivendo o semplicemente parlando, facciamo della teoria, in quanto dietro alle parole c'è un vissuto che è la spia di una posizionalità, di una presa di posizione: ciò che la tradizione chiama "teoria" non è che il risultato di secolari prescrizioni canoniche volte a negare udienza a tutti i prodotti che non si esprimano nella dovuta forma. Come sempre il problema è, ricorda Eagleton, che certi contenuti non possono venire veicolati in certe forme; o altrimenti detto, la forma è anche il contenuto.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> "Tutti gli uomini sono intellettuali, si potrebbe dire perciò; ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali (così, perché può capitare che ognuno in qualche momento si friga due uova o si cucisca uno strappo della giacca, non si dirà che tutti sono cuochi e sarti" (*Quaderni dal carcere* 1516).

<sup>9</sup> Riferendosi a ciò che viene veramente richiesto allo studente di letteratura da parte dell'istituzione, Eagleton sostiene che la costrizione (e dunque l'indottrinamento) avviene a livello formale: "You can think or believe what you want, as long as you can speak this particular language. Nobody is especially concerned about what you say, with what extreme, moderate, radical or conservative positions you adopt, provided that they are compatible with, and can be articulated within, a specific



Si dovettero attendere le rivoluzioni democratiche perché la bella addormentata nel bosco della storia ripudiasse il principe e si facesse strega arrabbiata, insieme agli oppressi di vario genere con cui condivideva una posizionalità strutturale nello schema sociale. Furono però ancora voci d'uomo, gli uomini della borghesia rivoluzionaria, a levarsi per legittimare la violenza che avrebbe tagliato le teste aureolate da secoli d'abuso e restie ad accettare la confisca dei privilegi. Se parve infatti che le teste rotolanti simboleggiassero tutte le rappresentazioni mentali forti che il pensiero ufficiale aveva messo su un trono assoluto, va ricordato che furono solo rivendicazioni di classe a mettere in moto le ghigliottine del pensiero antagonista. Non solo, ma nel 1793 la Dea Ragione si tradì pubblicamente scoprendo il fallo del Dio: Olympe de Gouges, Repubblicana fondatrice di numerose organizzazioni femminili (fra cui il celebre *Club des Tricoteuses*) nonché autrice di una *Declaration des droits de la femme et de la citoyenne*, venne addirittura giustiziata per avere dimenticato le virtù del proprio sesso. La guerra dei sessi veniva così allo scoperto e poco meno d'un secolo dopo, durante la prima stagione del femminismo, le lame di una costituenda forza teorica e sfera pubblica femminile si diedero finalmente a tagliar teste in quanto teste d'uomo. Esemplare in questo rispetto fu la figura di Sibilla Aleramo: "decapitò" chi le aveva usato forza attraverso un progetto esistenzial-discorsivo ed un registro autobiografico con cui fece aderire vita e scrittura, una vita che attrasse alcune fra le più "belle menti" del tempo e una scrittura che, rifiutando sempre di abbandonare il soggetto, corse parallela al vissuto, rafforzando il legame col corpo invece di trascenderlo. Che l'appassionato scriversi la vita dell'Aleramo non fosse casuale è provato dall'esperienza per molti versi parallela di Lou Salomé che entrò in rapporto con Nietzsche, Rilke e Freud, e fece teoria, autobiografia e racconto in un unico gesto.<sup>10</sup>

Fu la grande ondata neofemminista a capovolgere i termini del discorso, esibendo il privato, l'apertura del significante e l'aderenza al corpo, come pregi da imitare piuttosto che difetti da nascondere. La debolezza divenne forza per un duplice motivo: l'etica e il corpo, o, se si vuole riassumere in una formula, l'etica del corpo.

L'etica: in un'epoca in cui una crisi di legittimazione epistemologica disossa gli arti del discorso e gli impedisce di effettuare una presa su un qualsivoglia

---

form of discourse. It is just that certain meanings and positions will not be articulable within it. Literary studies, in other words, are a question of the signifier, not of the signified. Those employed to teach you this form of discourse will remember whether or not you were able to speak it proficiently long after they have forgotten what you said" (201).

<sup>10</sup> Per una discussione dell'autobiografico in S. Aleramo, cfr. il mio saggio *Ecce foemina* e la relativa bibliografia, nonché Buttafuoco e Zancan. Per Lou Salomé, cfr. Livingstone (*Salomé*) che fa emergere con assoluta chiarezza la differenza fra lei e i suoi illustri amici, differenza emblematica di quella fra i sessi. Rilke, ad esempio, aspirando alla pura geometria dello spirito, "grew increasingly alien to his body" e "had his horror of bodily existence" (189); e "Lou's response to anyone who felt he had fallen out of the human pattern of things was to a sick person she longed to cure" (190).



punto del reale, l'unico fondamento che garantisca una connessione con la realtà è quello etico-politico. In mancanza di ogni prova trascendentale, l'unica verità che conta è quella dell'oppressione, l'unica voce che ha diritto a levarsi è quella di un corpo che esibisca i segni delle catene, le ferite di un secolare quotidiano fatto di silenzio e devianza, eccentrico sospirare ai margini. Sicché quando le parole dei grandi *maîtres penseurs* affermano la marginalità e l'esorbitanza come necessità discorsive, il teorizzare del sesso debole può dire: io c'ero già.

Il corpo: costrette a stare nei loro corpi dalla proibizione a violare gli spazi superni cui solo i padri spirituali possono aspirare, le donne hanno ora un vantaggio rispetto al corrispettivo maschile. Inebriato dall'esperienza delle rarefatte cime e sommità, il pensiero dell'uomo si esalta, vola subito in alto, va troppo vicino al sole e si brucia le ali e cade sempre e sempre si rialza in virtù della forza che gli appartiene nei rapporti di ri/produzione. Il pensiero della donna no. Sentimenti ed emozioni non si dissociano dal corpo ma vi si riconoscono.

L'etica del corpo: individuandosi finalmente come sesso sempre-già condannato al secondo posto da un arbitraggio scorretto e corrotto, la donna protesta, reclama, ed ha ragione. Non solo, ma la sua ragione non conosce la vertigine della crisi perché non s'è librata via lontano dal corpo, dal personale, dalla realtà che si deve far balenare dietro le proprie parole, pena la vanità del prodotto, l'accidia implicita nello scrivere dal limbo dell' inutile.

In *The Trials and Tribulations of the Little Riding Hood*, Jack Zipes mostra come la figura della bella adolescente di campagna abbia funzionato da materia prima per numerosi rifacimenti suggestivamente culminati nello smascheramento femminista del progetto originario: proprio nel momento in cui la borghesia, rappresentata dai maschi liberi e proprietari, si faceva forza, la letteratura si metteva a raccontare una parabola di forza e debolezza: incapace di difendersi (corpo debole) dagli attacchi del lupo (le domande di un corpo sessuato che ha la forza di oscurare la ragione dominante), Cappuccetto Rosso commette l'errore (mente debole) di seguir l'impulso cioè le pulsioni; fortuna che il franco cacciatore (*mens sana in corpore forti*) la salverà, a suggello della riconosciuta debolezza di Cappuccetto e della nonna.<sup>11</sup> Il tutto scritto per i bambini, con parole dunque rivolte ad una posizione pericolosamente vicina alle origini, precoce indottrinamento che teorizza la natura prima che da grandi si veda il lavoro della cultura. Non è certo un caso che la maggior parte delle riscritture degli ultimi trent'anni porti la firma di una donna. È come se ancora una volta la scrittura femminile volesse farci vedere come dal quotidiano debole ed infantile si

---

<sup>11</sup> A onor del vero, la riscrittura femminista costituisce la categoria più numerosa nel gruppo dei rifacimenti revisionisti che hanno marcato questo dopoguerra, le altre due essendo le storie che riabilitano il lupo e quelle che danno vita a insolite sperimentazioni testuali invitanti chi legge a mettere in questione i propri abiti culturali. Ad ogni modo, "all of these radical currents overlap or merge to form critical statements about the way we view sexuality on the basis of the Riding Hood pattern" (9).

possa fare teoria, una teoria che non abbia “i piedi freddi” e possa quindi districarsi attraverso il reticolato di “ragionamenti fitti e duri di ogni sistema che pretenda di regolamentare il mondo secondo le sue leggi”.<sup>12</sup>

Calata in uno splendore narrativo di gotica finezza, *In the Company of Wolves* di Angela Carter è la rielaborazione più interessante per le sue allusioni teoriche che vengono puntualmente riprese e rilanciate dall'omonimo film.<sup>13</sup> Attraverso una scrittura di corpi proiettati sullo schermo, questa teoria da fiaba al cinema acquista una gravidanza che ben s'addice a rappresentare il sesso-fu-debole. Il lupo è qui un escluso, pericolosamente incattivito dalla caccia spietata che lo ha portato sul baratro dell'estinzione, ma enormemente utile nel suo sapere antagonista. Cappuccetto Rosso, dal canto suo, non sembra avere più tanta voglia di servire la nonna — quasi si adegua al fatto che “granny is three quarters succumbed to the mortality the ache in her bones promises her and almost ready to give in entirely” (Zipes 277) — ma soprattutto non ha paura. Pur essendo molto “femminile”, sparerà al lupo, ferendolo e costringendolo ad ascoltare un di lei racconto, la storia di una licanropa che, ferita nelle nebbie della storia, viene curata da un prete per poi ri-immersersi nel pozzo “of what's below”. Alla fine, Cappuccetto, totalmente padrona di una situazione che la voleva debole, decide di farsi lupa e di sgattaiolare via con un maestoso balzo all'arrivo di genitori e compaesani armati. Solo la madre la riconosce e sembra accettarne la scelta.

Facendosi lupa Cappuccetto Rosso manifesta il suo voler avere una forza sua, frutto di un cammino volutamente intrapreso nella selva oscura, senza il peso sfiancante di un'interiorizzata debolezza. Fuor di favola e metafora, la salutare immersione nella differenza sessuale pensata sulla scia dell'antagonismo femminista è l'ultimo capitolo nella storia della teoria del/dal sesso debole. Vediamo dunque come possiamo immaginarci articolato il sesso debole *sub specie non aeternitatis sed foeminismi*, il sesso debole fatto lupa.

Attraverso l'autocoscienza e la scoperta della “possibilità di fondare nei rapporti tra donne la propria soggettività”, il femminismo consente alla donna di

<sup>12</sup> Cfr. Melandri, *La teoria ha i piedi freddi*: “Circondata dal riguardo che gli uomini hanno sempre riservato ai grandi orizzonti interpretativi della loro sorte, la *teoria* trova strade facili e generale consenso, ma ha i piedi freddi”. Presenza storica del neofemminismo, Melandri non si oppone tanto alla teoria quanto ad un certo modo di farla. Il suo ultimo libro, *Come nasce il sogno d'amore*, è autobiografico e teorico in una personale ed eccentrica mistura mirante a far emergere un pensiero e un'etica delle passioni, la passione come linguaggio, mutuato da un'esperienza osmotica con la scrittura di Sibilla Aleramo. Fatto di estremo interesse che conferma il mio discorso sulla disponibilità femminista a sperimentare l'ubiquità della teoria, dal 1984 al 1986 Melandri ha tenuto una rubrica postale per i cuori solitari nella rivista *Ragazza in*.

<sup>13</sup> Originariamente apparso in *The Bloody Chamber*, il racconto della Carter è stato ristampato in *The Trials and Tribulations of Little Red Riding* 271-80. Il film è del 1984, realizzato da Neil Jordan che ne ha co-scritto la sceneggiatura insieme alla Carter; si può ottenerlo anche nei negozi di video, sezione *horror*.



dire *io*, la libera dall'afasia e la fonda come soggetto dell'enunciazione: *foemina sum ergo sicut foemina cogito*.<sup>14</sup> Questo soggetto non ha pretese di trascendentalità. È al contrario ben calato nel corpo e pertanto in costante comunicazione con quell'ambivalenza che è propria dell'economia libidinale.<sup>15</sup> Sapere l'ambivalenza significa non pretendere di produrre un sapere unitario e monolitico, monografico. Sembra infatti esserci accordo sul fatto che il femminismo non è una teoria come le altre, come del resto il femminile è "un sesso che non è uno".<sup>16</sup> Possiamo dire allora che il femminismo fonda piuttosto delle strategie d'enunciazione che innervano gli enunciati secondo molteplici direttive fra cui, per gli scopi del presente saggio, voglio evidenziare quanto segue.

V'è innanzitutto una salutare consapevolezza che la teoria è "un discorso finzionale" che non solo "fa immaginare alla gente mondi" e "contribuisce alla formazione dell'immaginario" ma fa anche "interpretare il mondo dell'esperienza secondo le descrizioni" teorizzate (Sbisà 19). La coscienza di questo rapporto biunivoco fra pensiero e reale è fonte di responsabilità per chi formula il discorso teorico, e indica la resistenza del discorso femminista a perdere di vista l'utilità pratica della parola. Di rimando, la coscienza del carattere finzionale della teoria ne sfrangia la rigidità dei confini e consente di farla e immaginarla in luoghi e modi non deputati. Un'importante corollario è che manca ogni pretesa d'obiettività. Nato parziale, nato sull'esaltazione della differenza di sesso, il discorso femminista non si vergogna di sbandierare la propria partigianeria ed evita così di pagare il tributo che le remore ecumenico-oggettiviste impongono al parlar maschile. Tant'è vero che Marina Sbisà, dopo aver fatto capire che, nel far teoria, le responsabilità di uomini e donne sono diverse, rifiuta di "tracciare delle delimitazioni a priori riguardo a quali paradigmi teorici una donna potrebbe/dovrebbe scegliere per teorizzare da donna" (24). Non tutte le femministe sarebbero d'accordo con questo assunto, ma ciò che conta qui è sottolineare l'estremismo proteiforme che la ragione dei più deboli consente alla produzione teorica femminile. Se superficialmente il sesso debole si appropria di un po' troppi diritti ("io posso dire tutto e di tutto, che tanto va bene perchè sono donna"), non bisogna dimenticare che l'autocoscienza è rimasta caposaldo dell'etica intellettuale femminista e che esiste dunque una permanente riflessione sul proprio divenire nella e per la storia:

<sup>14</sup> Cfr. Sbisà 22. Trattasi di un saggio essenziale per comprendere il travaglio incontrato dal femminismo nel momento di negoziare e delineare una prassi teorica necessaria alla costituzione di una sua sfera pubblica quindi una soggettività. Su quest'ultimo tema, cfr. anche Magli e Braidotti.

<sup>15</sup> Sul gioco dell'ambivalenza come dimensione iscritta nel corpo e auspicabile successore della legge dell'equivalenza su cui si basa il procedere metafisico dell'Occidente, cfr. Galimberti, *Il corpo*, che riprende e rilancia in un contesto più psicologico le intuizioni del Baudrillard di *L'Echange symbolique et la mort*.

<sup>16</sup> *Ce sexe qui n'est pas un* è il titolo di un libro di Irigaray che sostiene la polimorfa ed eccentrica costituzione del sesso/sexualità femminili.



Gli anni ottanta richiedono da parte di "noi" femministe uno sforzo di autocritica senza precedenti; più che mai la pratica e il pensiero delle donne necessitano di una revisione radicale. I grandi temi della prima ondata: oppressione, sorellanza, militanza si sono sgretolati in una miriade di problemi connessi. All'ordine del giorno s'è posto un nodo di questioni che sembra quasi il risvolto nascosto delle prime ingenuità ideologiche del movimento. Come pensare questo passaggio a vuoto che stiamo vivendo?

(Braidotti, *Io vedo* 50)

La revisione radicale tesa a superare "questo passaggio a vuoto" sembra ruotare intorno all'appassionata ricerca pratico-discorsiva di un equilibrio fra autonomia e differenza da un lato, emancipazione ed uguaglianza dall'altro.<sup>17</sup> Con la parità almeno nominalmente acquisita in molti settori, e con la graduale conquista di obiettivi pratici, la riflessione femminista sembra spostarsi verso l'appurazione della diversità, dello specifico femminile, con un cauto ma deciso recupero del biologismo ormai privato di valenze negative. Da un punto di vista strategico, l'oscillazione sembra avvenire fra mimetismo e inversione, fra l'apparente adozione dei modi dominanti di far discorso, e la pura negazione. Il tentativo di trovare una terza via fra due opposti è legato al progetto di creare una lingua e una scrittura in cui il significante "donna", finora costretto in una rete differenziale fallocentrica, si apra su un significato diverso, in grado di sostenere ed inaugurare un ordine simbolico non sottomesso alla Legge del Padre. Lotta legata alla costituzione di un verbo alternativo:

L'uomo si è dotato di un verbo morfologicamente conforme: "umanizzare", ma la donna? Qual è il verbo che esprime il suo divenire: "donneggiare"? Ironia della sorte, questo esprime proprio il suo diventare-oggetto, la sua estraneazione, la sua squalifica dallo statuto di soggetto. È un verbo che noi del femminismo dobbiamo inventare.

(Braidotti, *Io vedo* 50)

## Il pensiero debole o la parabola di Pinocchio

La mattina seguente Don Rodrigo si destò Don Rodrigo. L'apprensione che quel "verrà un giorno" gli aveva messa in corpo, era svanita del tutto co' sogni della notte; e gli rimaneva la rabbia sola, esacerbata anche dalla vergogna di quella debolezza passeggera.

(Manzoni 85)

La tradizione filosofica occidentale, in tutti i suoi corsi e ricorsi, lotte intestine e molecolari sovvolgimenti, ha dunque dotato l'uomo del verbo

---

<sup>17</sup> Com'è prevedibile, la riflessione neofemminista sulla differenza ha carattere torrenziale. Le uscite italiane più recenti sono Cavarero, *Diotima*, e Melchiori, *Verifica d'identità*. Sullo stesso tema e sulla questione mimetismo e/o inversione, cfr. i saggi in Magli.

“umanizzare”. Umanizzare, umano, umanamente, umanistico: tutte espressioni fasciate dal color bianco di un potere ineffabile, il potere della verità: essere uomo ha sempre significato accesso alla verità, ovvero alla sovrapposizione perfetta fra parola e reale. Per lungo tempo “diventar uomo” ha significato il diritto socio-ontologico ad uno *status* e ad una *presenza* tali che, di fatto, ci si trovava garantiti una promozione a Soggetto con a disposizione un Verbo. E il Verbo è la pienezza di una parola che nominando conferisce realtà; è ciò che era in principio e poi si fece carne per diventare il Figlio dell’Uomo, anche se nato da una donna. Padre, Figlio e Verbo: questa dialettica trinitaria ed immobilmente fallica è stata, *mutatis mutandis*, ciò che ha legittimato l’avventura della metafisica occidentale, iniziata con Platone e trasmessa da una fila di pensatori snocciolati lungo il tempo e sistemati in uno spazio ristretto chiamato Occidente.

Ultimi arrivati nella fila dei padroni del pensiero italiano, G. Vattimo, P. A. Rovatti e U. Eco, solo per citare i più famosi, affermano da un lato la fine dell’avventura metafisica e dall’altro propongono di voler salvaguardare il pensiero senza volerla fare da padroni.<sup>18</sup> Quale pensiero? Quello dell’essere, un essere che ha perso la maiuscola con cui la tradizione lo aveva finora indicato, un essere indebolito al punto di risvegliarsi mero ente, ma pur sempre un essere in grado di sostenere un pensiero ontologico, o ontologia del declino. Essi prendono le distanze da quanti hanno già operato sulla tomba di Dio (Marx, Nietzsche, Heidegger e i post-strutturalisti) sostenendo che in tutti costoro permane una nostalgia della metafisica, nel senso di angosciata ricerca di un al di là delle apparenze. Fautori e nemici non mancano. Quel che è certo è che vi si trovano posizioni discorsive d’estremo interesse, alcune delle quali vicine al pensiero femminista. Sebbene non sia possibile ridurre il pensiero debole alla pubblicazione di un libro sacro che dica tutto, l’eponima antologia-manifesto, che uscirà quanto prima in inglese e che quindi ci rappresenterà nel quadro di

---

<sup>18</sup> Secondo Vattimo e Rovatti, il pensiero debole non è una nuova scuola filosofica, ma semplicemente una metafora per tutta una serie di nodi venuti al pettine della produzione intellettuale. Ciò spiega la presenza di alcuni pensatori quali Eco e Crespi, che sembrano essere presenze più occasionali che stabili. Per una conoscenza diretta dei pensatori associati all’area debole, cfr. soprattutto Rovatti e Vattimo (a c. di), *Il pensiero debole*; Vattimo, *Le avventure della differenza, Fine della modernità*, e (a c. di) *Filosofia '86*; Dal Lago, *Il politeismo moderno*; Gargani, *Lo stupore e il caso*; Carchia, *Dall’apparenza e mistero*; Ferraris, *La svolta testuale*; Crespi, *Esistenza e simbolico*; il bimestrale “Aut Aut”; l’ultimo romanzo di Eco, *Il pendolo di Foucault*, che costituisce una sorta di enunciazione romanizzata del pensiero debole. In inglese, è stato tradotto il primo saggio de *Il pensiero debole*: Vattimo, *Dialectic Difference, Weak Thought*; Borradori, che contiene saggi di Vattimo, Rovatti, Gargani, Rella, Perniola; e “Differentialia”, un’arena che traduce e discute molti dei suddetti pensatori. Per quel che concerne lavori critici sul pensiero debole, cfr. Carravetta, *Repositioning Interpretive Discourse*; C. A. Viano, *Va’ pensiero* (una critica feroce); Borradori, *Italian Weak Thought and Postmodernism*; e l’ottimo saggio di R. Holub, *Towards a New Rationality?*, che non prende in esame solo il pensiero debole ma confronta l’area della postsinistra con il femminismo, giungendo a conclusioni simili a quelle del presente saggio.

un'intensificata esportazione della nuova cultura italiana, è testo fondamentale ed esaurientemente indicativo. Data la scarsa familiarità dei più con il contenuto di detta antologia, ritengo di fare cosa utile e gradita tracciando una mappa dettagliata delle posizioni ivi contenute. Una siffatta strategia, inoltre, consentirà a chi legge di farsi un'idea della voce debole che sia il più possibile di prima mano, anche se ovviamente la mia mediazione peserà inevitabile.

In una premessa di cinque pagine, Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo (curatori dell'antologia) attaccano la teoria "intesa come potere, capacità di controllo, implicazione, totalizzazione" (8). Un pensiero debole dovrebbe sì postulare il nesso tra "evidenza metafisica" e "rapporti di dominio" ma senza per questo farsi carico dell'obbligo di smascherare quest'ultimo ed emancipare i dominati; sarebbe anzi opportuno uno sguardo più conciliante al mondo delle apparenze, evitandone però l'idealizzazione (Deleuze, Baudrillard): il pensiero deve insomma imparare a "articolarsi nella mezza luce (9), abbandonando la speranza d'incontrare l'essere originario e sperando d'imbattersi nell'"essere come traccia, ricordo, un essere consumato e indebolito". Per fare ciò la ragione deve "depotenziarsi", rivalutare certa irrazionalità e mutare l'atteggiamento verso il passato. Invece di attaccarlo come durante il ventennio 1960-80, "il pensiero debole può riavvicinarsi al passato attraverso il filtro teorico della "pietas", per cui "una sterminata quantità di messaggi, che la tradizione invia a noi, può essere di nuovo ascoltata da un orecchio che si è reso disponibile" (11).

1) In "Dialettica, differenza, pensiero debole", Gianni Vattimo traccia il percorso che va dal pensiero dialettico, che è pur sempre un pensiero della totalità, al pensiero della differenza che libera "l'essere dal carattere di stabilità-presenzialità, dall'ousia" (20) che fondavano il Soggetto della Storia nel marxismo: "aprire il discorso sulla differenza dell'essere dagli enti, quella che si chiama la differenza ontologica" significa concludere che "l'essere *non è*; che siano, si può dire solo degli enti; l'essere, piuttosto accade" (19). Articolando fino in fondo le ripercussioni di questa considerazione, il pensiero debole vuole "così preparare una nuova ontologia" (20), un'ontologia che non fonda l'essere ma lo sfonda", esibendo la caducità e la mortalità del suo accadere (23). Si può dunque continuare a pensare la verità purché si tenga conto che essa avviene sempre "in un orizzonte reggente" ed "è frutto di interpretazione" per cui "il vecchio strumento eminentemente estetico dell'intuizione" si fa preferire alla "logica della dimostrazione e del rigore dimostrativo" (26). Ma "parlare di debolezza del pensiero significa anche teorizzare una diminuita forza progettuale del pensiero stesso?", si domanda Vattimo: "non nascondiamoci che il problema esiste anche se ciò che conta non è . . . il rapporto tra pensiero e mondo, ma riproporre il senso dell'essere" (27). In questa mezza luce, poco sembra contare "la mancanza di un autentico progetto proprio" che ci costringe ad un "puro ripercorrimiento parassitario di ciò che è già stato pensato, con un proposito sostanzialmente estetico" (23). Tale è la natura della *pietas* nei confronti della tradizione, sicché il nostro lavoro diventa una "degustazione antiquariale" che



“tende evidentemente a privilegiare il canone sulle eccezioni” (27).

2) Dopo avere riflettuto sulla nietzschiana nozione di debolezza che diventa forza qualora l'uomo sia giunto a contemplare il baratro del nulla, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza* di Pier Aldo Rovatti sostiene la necessità di limitare il pensiero all'esperienza, “la nostra, quella di ogni giorno” (33): tale sarà la forza del pensiero debole. Di fronte all'opacità di ogni comprensione globale, non ci resta che avere il coraggio di affermare “che la vera totalità è fatta di mosse locali, parti di un viaggio senza sbocco e sempre diverso” (38-39). Il pensiero debole è pertanto un “atteggiamento conoscitivo” che “avrebbe la pretesa di intaccare completamente l'atto del conoscere, tanto dal lato di chi conosce quanto da quello del cosa è conosciuto” (42) e che deve riconoscere in Lacan un compagno di strada nella misura in cui ha depotenziato il concetto di realtà suggerendone il carattere irrimediabilmente asintotico. L'omogeneità del reale e l'identità trascendentale del soggetto sono *de facto* i postulati del nostro sapere quotidiano: “nel gesto normale in cui si consuma una potente astrazione, in questo ovvio semplificare le cose, sta il carattere forte del pensiero” (45). Come Vattimo, Rovatti assegna un primato all'esperienza estetica: “C'è dunque un racconto da fare. Alla letteratura non sembra affidato un compito secondario perché proprio nel suo narrare (anche la poesia narra) si esprime una possibilità di dire la verità su quell'esperienza di cui stiamo parlando” (47). Occorre tuttavia che “le le storie si moltiplichino, che cioè siano ‘molte’, che narrino la grandezza del piccolo e offuschino la pochezza del grande”: “una microfisica”? Si tratta di sostituire un ordine con un altro? Di cambiare logica? Una risposta affermativa non è convincente perché “il dettaglio non funziona come parte del tutto” ma come qualcosa che imponendosi di per sé sfugge alla totalizzazione, non è percepibile dalla lingua generale”.

3) Anche Umberto Eco svaluta il globale per il locale in un saggio di difficile lettura che ripropone l'antichità come filtro categoriale per pensare il presente. Da Aristotele via Porfirio e Boezio ci è stato trasmesso un “crampo logico” che ci paralizza a perseguire una semantica a dizionario in cui si rappresenta “il significato di un numero indefinito di unità lessicali attraverso l'articolazione di un numero *finito* di componenti” le quali “non debbono essere a loro volta interpretate in componenti minori ma debbono costituire dei *primitivi*” (56). In realtà, i primitivi non esistono, le differenze essenziali che innervano il reale non possono essere pensate tramite tale modello. Si rende necessaria l'adozione di una semantica a enciclopedia che è debole “non nel senso che non riesca a spiegare come usiamo il linguaggio per significare” ma perché “sottomette le leggi della significazione alla determinazione continua del contesto e delle circostanze” (75). È il modello illuministico della razionalità trionfante che va abbandonato a favore di una “ragionevolezza” che consenta “un controllo intersoggettivo” (79).

4) Nel breve *Elogio dell'apparenza* Gianni Carchia si rivolge contro il ruolo predicativo che la copula ha avuto sin da Aristotele, e suggerisce che Kant, per

cui "l'origine estetico-morale del giudizio non è mai in nessun luogo rinnegata" (89), abbia fatto meglio di Hegel e abbia addirittura precorso Heidegger: "A differenza di ciò che accade nella prospettiva dialettica, qui il giudizio logico non può più venire inteso allora come il luogo dell'elezione dell'incarnarsi della verità" (88) sicché "la rinascita dell'ontologia è strettamente connessa all'affiorare dell'istanza di un pensiero non giudicante" che riconsegna "l'essere alla logica dell'evento sottraendolo a quella della predicazione" (89).

5) Con il suo *L'etica della debolezza* Alessandro Dal Lago intende cogliere "la risonanza degli scritti di Simone Weil con un aspetto particolare della filosofia del nichilismo, e cioè il tema della *debolezza*". Questo saggio, l'unico dell'antologia che tragga ispirazione da una figura femminile, nota incidentalmente come nelle pagine di Simone Weil manchi quell'"eccesso di letteratura, un effetto di compiacimento che tende a inquinare le buone intenzioni" di altri illustri convertiti quali Gide e Eliot: in lei, "al contrario, la nudità della scrittura — nei saggi e nei quaderni — fa del pensiero l'immediata traduzione dell'esperienza, indica qualcosa che ci è divenuto incomprensibile, ma di cui avvertiamo l'assenza: la concentrazione di vita e opera, di esperienza e di linguaggio" (94). Critica della forza come "rottura in ogni equilibrio, fisico, umano e sociale" (96), Weil afferma non di meno che "nulla sarebbe più cieco di un disconoscimento della sua realtà" (100). Ne consegue che "la nozione di debolezza indica in primo luogo il diventare consapevoli della soggezione alla legge della necessità" (99) nonché "la fragile costituzione attuale del discorso filosofico" (117) che dovrebbe abbandonare la ragione strumentale e abbracciare una conoscenza che sia "in primo luogo passione del reale" (108).

6) *Invecchiamento della scuola del sospetto* di Maurizio Ferraris afferma che l'ermeneutica del sospetto e la volontà di smascheramento di Marx-Freud-Nietzsche non sono l'atto finale della metafisica ma l'inizio di un ulteriore sprofondamento in essa. Ad essi contrappone l'ermeneutica di Gadamer riveduta e corretta dalla grammatologia derridiana che ha il pregio di ritenere i testi della tradizione "*tracce non presentificabili*". Pensata così, la differenza trasforma l'attività ermeneutica in "una domanda senza risposta" che "vale come esercizio ontologico, come indicazione della incommensurabilità del comprendere rispetto all'oggetto della comprensione" (131). Ripercorrendo le valenze comuni al pensiero debole e alla decostruzione grammatologica, Ferraris allude alla possibilità di una filosofia come scrittura che non pensa il reale ma lo indica, che cede la funzione fondativa per una ostensiva in cui le cose si segnalano in un rincorrersi che mai si acquieta in una referenza. E conclude con una duplice consapevolezza: "in primo luogo quella della radicale discontinuità che ci separa dalla tradizione che non necessariamente ci appartiene" e poi "della inevitabilità, e del valore condizionante, del linguaggio che ci troviamo ad usare (e l'ineluttabilità dell'etnocentrismo)" (145-56).

7) Per quanto sfacciatamente ostico a chi non conosca né Heidegger né il tedesco, *La Lichtung di Heidegger come lucus a (non) lucendo* di Leonardo



Amoroso è utile nel suo implicito offrire una panoramica della terminologia e problematica che ispirano il pensiero debole. In esso si rinnega la nozione tradizionale che l'essere si dia come luce e si sostiene che invece è proprio nel limine crepuscolare di una radura (*Lichtung*) nel bosco che l'essere si dà e si nasconde, si dà proprio in quanto si nasconde. Accettando questa luce scura come condizione dell'ente che cerca l'essere, si culmina nella rivalutazione della natura e del sacro, come luoghi in cui si ritualizza e si accetta l'ignoto. "Questo nascondersi disvelandosi, che abbiano già incontrato come ritrarsi dell'essere in quanto differenza nei confronti dell'ente costituisce adesso la misura dell'abitare poetico dell'uomo" (151).

8) In *Wittgenstein e le ruote che girano a vuoto* Diego Marconi compie un'accurata indagine sull'espressione che dà titolo al saggio e che occorre a più riprese nei testi del filosofo. Dopo aver sottolineato come con essa Wittgenstein alluda ad uno sfasamento dell'asse segno linguistico-referente, Marconi gli attribuisce l'idea che "la descrizione della realtà è soltanto un particolare gioco linguistico" (175), che "il linguaggio naturale stesso è il linguaggio privilegiato" (170) e che "la filosofia non fa che dire con altre parole ciò che gli uomini già naturalmente dicono" (171). Non esiste dunque un linguaggio artificiale capace di farsi luogo della verità. Anzi "viene alla luce l'autonomia di certe zone del linguaggio: l'indipendenza dei loro criteri di validazione da una realtà esterna" (176), per cui "la dissociazione apparenza/realtà" viene ad essere "addirittura abolita" (180) nella equivalenza significativa di tutte le forme dei giochi linguistici.

9) *Quando sul paese innevato silenziosamente appare il Castello* costituisce una gradevole variazione contenutistico-formale. La riflessione sul testo kafkiano s'innesta su un tessuto autobiografico con Giampiero Comolli che narra della sua sosta in un treno al confine del Brennero, "una volta qualsiasi". L'esperienza reale acquista un senso perché appaiata da un altro reale, quello del libro, della memoria di un evento estetico. E "il sapere emozionante" che ne risulta non "si dà unicamente sotto le spoglie di un ragionamento" ma si rivolge "invece direttamente alla totalità del 'me', dunque anche, e forse innanzitutto, al mio corpo" (184). È insomma "un sapere che si presenta per così dire aperto verso il basso, verso le angustie della vita quotidiana, le azioni semplici del corpo". Innervata dalla narrazione rammemorata, l'ovvietà del reale quotidiano cambia segno: "il mio corpo, prima accasciato nella noia tautologica, ora sa come muoversi" e "poiché nella narrazione è in gioco un sapere aperto, globale, una simile interpretazione del reale comporta anche una modificazione (felice) della mia identità" (186).

10) Costruito con lo zelo filologico della tradizione critico-erudita, *L'uomo senza identità di Franz Kafka* discute il momento teologico nei testi dello scrittore austriaco e scopre che sia il soggetto dell'enunciazione che quello dell'enunciato sono appunto senza identità unitaria. Il soggetto è qui uomo perché si allude alla problematica della donna/amore (217, 237): un uomo che



vuol distruggere il buio che lo sostiene, che vuole svelare Dio e lo costringe così a mantenersi nell'oscurità. Per quest'uomo "il linguaggio si fa il luogo privilegiato del prodursi e del consumarsi dell'esistenza" (213), il luogo di domande che "servono per tenere sospesa la risposta e lasciare così valere il senso puro della verità nella questione" (221).

11) *Assenza di fondamento e progetto sociale* di Franco Crespi è il saggio che più prende sul serio la dimensione etica propugnata da altri nell'antologia e lo fa senza dirlo, sottoponendo Heidegger e la debolezza ad un attento scrutinio politico. In realtà, è l'unico a porsi con insistenza delle domande tanto doverose quanto improrogabili, in un linguaggio il più chiaro possibile. (a) Che tipo di società produce il pensiero dell'assenza di fondamento? Per giungere a tale esperienza occorre "essere passati attraverso la radicale relativizzazione delle forme culturali" (248): la società cioè non deve più avere bisogno di essere sacralizzata o naturalizzata per mantenere la prevedibilità dei comportamenti di soggetti tutti indistintamente destinati a provvedere alla sopravvivenza. In una società del benessere, si convenzionalizza la natura, si prende "coscienza del carattere distruttivo che può avere l'assolutizzazione dei prodotti del pensiero stesso" e si avverte in certi luoghi il bisogno di indebolirlo (248-49). (b) In che modo si può mantenere una funzione critica al pensiero? Crespi risponde riproponendo l'adorniana volontà di stare nella contraddizione, il precario equilibrio fra l'attacco alla ragione illuminista e la sua difesa come protezione dalla barbarie irrazionale; il pensiero, si direbbe, non può indebolirsi al punto di rifiutare di combattere il dominio. (c) "È possibile configurarsi una esperienza collettiva della fine del fondamento o la posizione *debole* resta fatalmente un pensiero di élite e quindi ancora una forma di illuminismo?" (245). "Se si considera la funzione sociale della cultura, in quanto schema significativo costitutivo di "realtà" (significati)", si comprende come non possa darsi "a livello collettivo alcun ordine culturale debole", in quanto la società deve almeno parzialmente assolutizzare il suo formato e le sue informazioni così come l'uomo non può sottoporsi continuamente all'ansia di un convenzionalismo radicale, di un dubbio permanente, di un tappeto perennemente strappato via da sotto i piedi. Non resta che rassegnarsi al fatto che la posizione debole sia elitaria, ancora una volta una specie di illuminismo, e cercare di diffondere la coscienza che "i detentori del potere assolutizzano per gli altri le regole del gioco, mantenendo per sé la consapevolezza della loro relatività, e proprio in questo consiste la radice del loro potere" (257). Il saggio di Crespi lascia la bocca buona; vi si sente il pensatore uso a non dissociare la teoria dalle condizioni materiali della produzione intellettuale. Dal momento che vi si avverte un ritmo discorsivo abituato allo smascheramento e quindi "debole" solo fino a un certo punto, bisogna dare atto all'antologia di divaricare in chiusura un dubbio anche sul suo proprio incedere.

Mi auguro che questa lunga descrizione/digressione sia riuscita nello scopo non solo di introdurre, semplificandolo, il contenuto del pensiero debole, ma

anche di familiarizzare chi legge con le pertinenze discorsive, i modi di procedere, e il timbro delle voci deboli. Lo stacco di tono e referenze fra la suddetta descrizione e quanto la precede/segue è significativo di per sé e costituisce un'adeguata preparazione all'incontro finale. Ma per meglio articolare il terreno di gioco, voglio ora riprendere le fila del mio discorso, tornare alle storie per bambini e trovare un favoloso giocatore per Cappuccetto Rosso fatta lupa.

Chi legge avrà notato come il pensiero fisso della verità impossibile eppure da salvare sottenda pressoché ogni saggio del libro. Se ci si ricorda come l'enunciazione della verità fosse legata alla nozione di uomo, si comprende come la radicale messa in discussione della verità comporti anche una revisione dell'idea di uomo, un suo indebolimento. Aleggja nei saggi dell'antologia un disperato tentativo di restaurare lo splendore dell'*humanitas* dichiarando la magnitudine della debolezza coraggiosamente imboccata. In quest'ossessivo affannarsi a recuperare una nozione di uomo e verità, emergono una figura e una favola nate, guarda caso, al tempo della risata nietzschiana. Ironicamente, fu proprio mentre il cigno della metafisica cominciava a cantarsi la morte, che Collodi inventava Pinocchio, un burattino di legno che voleva "diventare uomo" imparando a dire la verità.<sup>19</sup> Mentre sulle alture della Liguria il filosofo tedesco intravedeva la gaia scienza di Zaratustra e sognava di un passaggio dall'uomo-che-vuole-la verità al superuomo che ne fa bellamente a meno, il nostro Collodi s'inventava un passaggio simile ma di segno opposto e raccontava ai bimbi una storia che riconfermava tutti i valori che la buona società patriarcale non tollerava di vedere in pericolo, primo fra tutti la verità, ovvero la nozione stessa che permette di fondare un ordine simbolico fallogocentrico. Vediamo.

Non solo Pinocchio, come Gesù, è figlio di un falegname, ma la sua nascita esclude in maniera ancora più evidente l'attiva presenza della donna: se per il Figlio dell'Uomo il falegname Giuseppe dovette rassegnarsi al ruolo primario di Maria che peraltro era stata sposseduta di sé, con G(ius)epetto la partenogenesi

---

<sup>19</sup> La rilevanza di *Pinocchio* nel panorama ideologico è ampiamente comprovata dalla pletora di studi ed approcci critici tesi a mostrame la complessità e a sostenere un'interpretazione commensurabile colla visione del mondo che si vuol propugnare. Per un'apologia del valore teologico di Pinocchio, cfr. Biffi, *Contro Mastro Ciliegia*; per una lettura esoterica che lo collega alla tradizione ermetica, cfr. Cocco e Zambrano, *Pinocchio e i simboli della "Grande Opera"*; per uno studio che addirittura si diletta a collegare Pinocchio a Leopardi, Vico, Manzoni, Dante cfr. Gentile, *L'albero di Pinocchio*, che tra l'altro allude ad un giudizio che Croce avrebbe espresso sul burattino, e che cioè "nella sua ingenuità rappresenta il formarsi dell'uomo secondo un metodico ritmo universale" (17). Più vicino allo spirito della mia fugace incursione sul burattino, Manganelli lo rimedita e riscrive nel suo *Pinocchio: un libro parallelo*. Nel capitolo trentunesimo, parlando della città del balocchi, Manganelli dice che "la città accoglie solo maschi: essa è fatta a misura della loro fantasia aggressiva e frustrata, della loro irrealtà furibonda. Sebbene non sia mai detto, l'esclusione delle bambine, dell'altro sesso, fa parte di quel sogno strepitoso dell'adolescenza maschile che vuole escludere ogni tentazione di oltrepassare quei quattordici anni" (131). Lo sviluppo del presente saggio mostrerà quanto in quest'occasione la lettura di Manganelli si presti a fiancheggiare la mia ipotesi.



maschile è totale. Pinocchio è il figlio dell'uomo dopo che Dio è morto.<sup>20</sup> Nella sua paranoide fantasia piccolo borghese Collodi aveva visto giusto: perduto Dio padre a garanzia della Legge e del Significato, il figlio dell'uomo non riesce più a dire la verità, si riscopre bugiardo e burattino. "Non importa!" possiamo immaginarci che dica la storia di Pinocchio, "Hai capito che raccontavi troppe bugie? Che ogni asserzione era menzogna vestita di maschera forte? Non importa! Il senso dell'"esser uomo" può ancora essere conservato: basta continuare a credere nel verbo umanizzare: se continuerai nello sforzo di accettare le verità borghesi vedrai che dopo un po' ti sentirai uomo come prima e crederai nuovamente di essere in grado di dire la verità". Poco importa se nel processo la donna sarà diventata ancora più evanescente, una fata turchina che prima si presenta come simbolo di morte eppoi fa da mamma mediterranea senza averne la sensualità. In realtà, questa messa in limbo della donna fa venire il sospetto che l'uomo la sentisse responsabile del fatto che non riusciva più a dire la verità, il che non è interamente senza fondamento: è ben l'irruzione dell'Altro sulla scena del simbolico a far vacillare chi si credeva Uno; è ben quando i personaggi si mettono a cercare l'autore che l'autorità di quest'ultimo si sgretola. E così Pinocchio, e con lui milioni d'italiani, si convincerà di poter ancora dire la verità e nascondere la crescita del naso. Negli anni sessanta, nel clima di rilettura demistificante delle favole/teorie tradizionali, alcuni si accorsero che la parabola di Pinocchio aveva barato: la menzogna era rimasta nel cuore del sistema, si era solo rimossa l'evidenza del naso/fallo che cresceva. Ed è dalla demistificazione degli anni sessanta che nasce il "pensiero debole", il Pinocchio nuovo. Il "pensiero debole" è Pinocchio che ha finalmente accettato il suo destino d'incorreggibile bugiardo, confessa la sua burattinità e raggiunge un compromesso con il Geppetto/tradizione: "io continuerò a dir bugie ma nel rispetto delle regole sociali; continuerò a parlare come se nulla fosse cambiato ma non lo farò più dai banchi delle scuole di regime: farò scuola dal paese dei balocchi, dove il mio dir bugie sarà attenuato dal fatto che sto giocando e quindi le bugie saranno appunto cose dette per gioco, senza quel peso tremendo che le bugie, per esempio dei nazifascisti o dei khmer rossi, hanno avuto. Anzi, il mio dir bugie ammettendo di dirle diventerà una verità, ne avrà l'agrodolce sapore". E il padre-padrone lo lascerà giocare questo nuovo Pinocchio perché "la negazione", nel pensiero debole, avviene "non anzitutto a livello di rapporti sociali, ma a livello di contenuti e modi del pensare stesso" e quindi rimane al di qua di una presa di posizione etico-politica, finendo spesso per rimanere un ludico ed erudito passatempo (Vattimo-Rovatti, *Il pensiero debole* 10).

---

<sup>20</sup> Le battute iniziali di *Pinocchio* sono indicative di questa situazione di assenza di Dio: "C'era una volta . . . 'Un re!' diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno".



### Quo usque tandem homo ludens . . .

In quel momento, come un bambino o una donna o altra persona debole, pur piangendo con sincero dolore, io nuttivo non so quale speranza che il mio pianto avrebbe persuaso Emilia a non lasciarmi; e quest'illusione, se mi consolava un poco, mi ispirava, però, al tempo stesso, un senso quasi d'ipocrisia.

(Moravia 133)

E ora il gioco. Il senso dell'incontro è ovviamente già stato deciso dalla mia presentazione dei contendenti, da come li ho sistemati sull'immaginaria scacchiera. Non resta che seguire le mosse in essa implicite, come avviene nei quiz scacchistici dell'enigmistica, e farli giocare. Ma potrà essere veramente cosa solamente ludica? Con il femminismo come arbitro non sarà forse un continuo rilevamento di falli contro il pensiero debole? E sospinto dalle regole a suo favore, non vorrà forse il sesso debole trasformare l'incontro in uno scontro, il discorso in una catilinaria in cui la parola si fa (per)orazione mirante a smascherare l'opponente? Certo, così facendo, rischio d'essere tardo epigono della scuola del sospetto nonché di una nozione tradizionalmente binaria di dibattito, e chi legge mi giudicherà come più riterrà opportuno.<sup>21</sup> Non nego che il pensiero debole sia fra le offerte più fertili e sofisticate del panorama intellettuale maschile italiano dopo la ritirata delle sinistre e l'urgenza di un ripensamento, ma non è un buon motivo per cui si debba accettarne le regole secondo cui tutto è ridotto a un gioco. Come si vedrà, non si tratta qui d'eliminare Pinocchio, ma di fargli dar di naso su tutta una serie d'ostacoli che lo separano da un effettivo ed efficiente adeguamento del suo pensiero/prassi alle nuove condizioni storico discorsive che lui stesso ha peraltro così bene intuito, almeno sulla carta. Forse pecco di logica maschil-agonista, ma non credo che Cappuccetto Rosso abbia gran voglia di giocare con Pinocchio; e se gioca, gioca duro, per vincere. E si avrà un bell'invocare il pluralismo e l'assenza di fondamento. Chi è sempre stato costretto a perdere, non vuole sentire ragioni, sa di avere il diritto morale e la forza discorsiva d'imporre la sua ragione, il suo modo di giocare. Rinforzata da una salutare frequentazione del lupo, Cappuccetto Rosso muove ed attacca.

E dà scacco matto al re di legno in sei mosse.

1) Quando Dal Lago dice che "la conoscenza del reale è in primo luogo passione del reale", usa Simone Weil per arrivare a una conclusione comune ai

---

<sup>21</sup> Va notato che Eco, messo alle strette da Ferdinando Adornato in un'intervista sull'"Espresso" del 9 Ottobre 1988, si trova costretto ad ammettere che "tutta la conoscenza si basa sull'esercizio del sospetto. Sospettare è giusto. Bisogna però distinguere tra un sospetto sano e uno malato". È probabile che Eco non sia un rigoroso esponente del pensiero debole ma sia solo se stesso; il fatto rimane che, dietro il giudizio di cosa sia debole o meno, si ritorna alla dicotomia sano/malato, con il corollario di un apparato intellettuale paramedico che determini quale sia la malattia: insomma, almeno a livello di principio, il ritornello del "potere che esclude" non è cambiato, e a certi livelli non si vede come potrebbe.

pensatori nell'antologia: la verità accade come fatto estetico, esperienza e soggettività (*Il pensiero debole* 108). La verità, direi io, accade anche e soprattutto come fatto etico, ma nel quadro di un rigetto dello scientismo positivista l'appello al *pathos* del soggetto va benissimo. Dare tuttavia alla passione una funzione epistemologica è cosa che le donne hanno quasi sempre praticato, e che i pensatori deboli sembrano fare solo a parole, altrimenti il loro teorizzare si spingerebbe a esplorarne le conseguenze. Innanzitutto, rivaluterebbero maggiormente il corpo, cui la passione è legata, dicendo con chiarezza che indebolire il pensiero significa rafforzare il corpo, capovolgere l'assioma che la carne è debole, lo spirito forte: no, la carne è forte, nel senso che il corpo, con la figura dell'ambivalenza iscritta nelle sue fibre, assurge al ruolo di episteme ultimo per una conoscenza che non può prescindere dal contesto materiale in cui è prodotta. Rafforzare il corpo significa abolire la dicotomia cartesiana e indicare nel pensiero una funzione di una più vasta presenza corporale. Non a caso il saggio che più sembra rivalutare il corpo, quello di Comolli fra il Brennero e il Castello, non può fare a meno, in fase conclusiva, di dire: "Il sapere portato dalla propensione narrativa non è dunque soltanto aperto verso il basso, verso la corporeità delle semplici azioni quotidiane, come avevo pensato prima; ma solleva, per così dire, queste stesse azioni (la semplicità di un guardare la neve, di aspettare al freddo) verso l'alto, verso il senza misura. Dunque si tratta sì di un sapere dell'occasione del mondo di ogni giorno, ma se è un sapere, lo è proprio perché commisura le occasioni del tempo terrestre a un incommensurabile che è come se fosse il tempo dell'aldilà" (*Il pensiero debole* 206).

C'è dunque un'esigenza di "sollevare" il sapere, un bisogno di altitudine e di smisuratezza, che mal s'addice al proposito di ri-pensare la metafisica. Cosa c'è di più metafisico della pre-supposizione che tutto ciò che è buono, eterno e nobile stia in alto e non abbia corpo? Anch'io, come Comolli e tutti gli intellettuali, dò senso alle cose ricorrendo ad un moto pendolare fra il qui dell'esperienza ed un testo che porto iscritto nella mia carcassa spirituale. Anche io mi emoziono quando l'accadere quotidiano sembra coincidere con un Libro che porto in cuore, ma Comolli forse dimentica che il cuore appunto è nel corpo. Perché non pensare che le più nobili sensazioni, le più entusiasmanti (*én theós*, indiarci) percezioni estetiche avvengano anche nel corpo, colla pelle d'oca, lo stomaco rappreso, il formicolio al cervello, le lacrime agli occhi, il nodo alla gola? Perché questo continuo prendere le distanze dal basso?

Di cosa abbiamo paura? Di sbattere il naso sul fatto che la verità ha un corpo, e dunque un sesso. Non solo i pensatori deboli non prestano eccessiva attenzione al corpo nei loro scritti, ma anche ignorano i loro corpi di scrittori. Nonostante parlino di contestualizzare e di orizzonti reggenti, non ce n'è uno che faccia riferimento al *proprio* contesto, alla situazione che lo vede corpo maschio in un'università nata come fabbrica di verità universale e tuttora restia a correggere il sopruso e l'astrazione impliciti in tale difetto di nascita. I nostri lo



fanno a parole, dicendo che l'Essere diventa essere, e giù a continuare a scriverne quasi come prima. Ho detto, quasi: spesso nei loro discorsi s'intravede una larvale coscienza di tutto ciò, ma non è abbastanza, perché nessuno di loro (tranne forse Crespi) mette veramente, praticamente, fra parentesi le proprie speculazioni, ricordandosi/ci che la loro finitezza storica, la loro debolezza di enti senza Essere è pur sempre attraversata dal privilegio concresciuto da secoli di verità d'uomo.

2) Assieme a verità, la parola che più ricorre nel saggio dell'antologia è "differenza", parola chiave della nostra epoca, cardine del pensiero femminista, concetto-feticcio che sembra indicare lo statuto "post" di chi lo usa, ma che, in realtà, è soggetto, come ogni cosa, ad appropriazioni di segno opposto. Che dire infatti di un progetto interamente dedicato a pensare la differenza e a mostrarne la superiorità sulla dialettica, e che mai una volta, dico *mai*, accenna alla differenza sessuale, concreta costruzione di realtà e pensiero da parte della storia quotidiana a cui loro pur si appigliano? Il fatto è che, come per il corpo, la differenza viene "sollevata" nell'al di là dove si dibatte il destino dell'uomo, senza mai accennare al non trascurabile particolare che "uomo" è qui metonimia, parte per un tutto. Con tutta l'attenzione che prestano alla lingua, si poteva almeno pretendere la consapevolezza che "uomo" può essere metafora e metonimia, mentre "donna" ha sempre e solo funzionato da metafora per qualcos'altro, il corpo, la debolezza, l'esperienza, l'oscurità, le apparenze, tutte cose, si badi bene, che i saggi dell'antologia dicono di rivalutare. Se è vero che l'essere si dà soprattutto nel linguaggio, perché non mostrare di essere coscienti del sopruso che avviene proprio nel suo ambito? Fossi una donna (o, per questo, un guerriero salvadoregno, un intellettuale africano ecc.), mi domanderei: "ma parlano anche di me, per me, quando discutono la condizione dell'uomo postmoderno?" So benissimo che ognuno dei pensatori deboli, qualora interrogato sull'argomento, esibirebbe un'invidiabile consapevolezza di quanto ho detto. Anzi, è stato proprio Eco a disquisire sulle marche linguistico-sessuali in occasione di una sua introduzione al libro *Le donne al muro*.<sup>22</sup> Ma non basta. La scoperta del sesso nella lingua è talmente fondamentale da rimettere in questione tutto, o quasi. Non basta pensarci sporadicamente. Occorre farsi carico di incorporarla nel pensiero e nella scrittura, farla diventare corpo cosicché sia sempre con noi e non vada dimenticata (anche se poi abbiamo visto come i pensatori deboli si dimentichino anche del corpo).

3) Tenendo a mente l'equivoco linguistico, affrontiamo ora quello del

---

<sup>22</sup> Eco, *La donna è nubile*, in *Le donne al muro*. Anche ne *Il nome della Rosa* Eco ha mostrato di ben conoscere il passato della patriarchia, ma si potrebbe dimostrare che sia lì come nel nuovo romanzo, in cui appaiono tre personaggi femminili, le sfumature della sua voce indicano che alla consapevolezza dell'erudito non sempre corrisponde una volontà pratico-discorsiva. Per un breve ma sostanzialmente corretto giudizio sul rapporto tra Eco e il femminismo, cfr. Chiavola Bimbaum 211-13.



soggetto. "L'ultimo uomo" è "l'uomo del compromesso che ha imparato a convivere col nulla", in quanto "l'uomo, ha detto una volta Nietzsche, rotola via dal centro verso la x" (*Il pensiero debole* 29). Queste parole di Rovatti possono spiegare il senso di progressivo oscuramento della luce d'un essere che non si può più conoscere e che quindi non può più conoscere, altro *leit-motiv* del pensiero debole. Il soggetto si perde nella misura in cui la parola e l'essere si scollano. Benissimo. Ma, dice Adriana Cavarero, "uomo, e non donna, è colui che ha esperito l'appartenersi e il perdersi, e perciò anche ora il rimpiangersi, nella figura della lontananza dell'essere dalla parola. Vicende della *sua* parola che ora si fa distante, non più rispondente (Cavarero 12). Quella lontananza dall'essere, quella marginalità del proprio esserci, possono solo colpire chi l'essere pieno l'aveva esperito nell'"odissea omosessuale di una navigazione ormai lontanantesi dal *suo* luogo di appartenenza, là dove il nocchiero era presso di sé, riconoscendosi e riconosciuto nell'antica casa d'origine" (Cavarero 13). Ma per "noi che non fummo ad Itaca" è diverso: "per l'uomo la lontananza è vicenda mentre per la donna è ripetizione" sicché "il nostro essersi perdute è piuttosto un trovarsi perdute: una perdita senza altro alle spalle che sé stessa" (Cavarero 13). Per le donne, in altre parole, c'è sempre stato qualcosa che "ci impedisce di considerare l'essere come un universale astratto" e "di aprire la domanda sull'essere del mondo, perché la parola dell'uomo nomina me come mondo" (Cavarero 15). Non si può avere né nostalgia né memoria di ciò che non si è mai avuto: "one cannot deconstruct a subjectivity one has never been fully granted" (Braidotti, *Envy* 237). E sorgono qui due questioni, ignorate dai pensatori deboli, ma puntualmente annotate da alcune femministe. In primo luogo, il paradosso di un discorso che liquida la forza della parola proprio quando i gruppi dominati cominciano ad assaporarla, che squalifica il soggetto nel momento in cui il privilegio di esserlo si è esteso a tutti, quasi la soggettività sia passibile di inflazione galoppante e non valga più niente quando tutti ne posseggano. Su questo punto il femminismo sembra chiaro: "esiste una forte volontà di affermazione di soggettività" che "pur optando per una visione multipla e polimorfa della coscienza" respinge ogni suggestione di visione a-centrata e dispersa dell'io" e "riscatta una nozione di soggetto forte".<sup>23</sup> Inoltre, essendo stata la frantumazione della soggettività la condizione storicamente normale della donna, "we are left with the option of theorizing a general becoming woman for both sexes, or else of flatly stating that women have been postmodern since the beginning of time" (Braidotti, *Envy* 237).

4) Il femminismo e il "femminile" hanno giocato un ruolo non indifferente

---

<sup>23</sup> Magli, *Le donne e i segni* 20. In un'intervista uscita su "Marie Claire" (aprile 1989) Lea Melandri, parlando della sua esperienza con l'Associazione per una Libera Università delle Donne, conclude: "io so che insieme sapremo concentrarci per produrre un pensiero forte, molto concreto" (116). Per quanto non la si debba necessariamente intendere come una risposta al pensiero debole, siffatta affermazione è comunque significativa nel quadro delle differenze di bisogni, percorsi e mete intellettuali.

nell'indebolimento del pensiero che, secondo Patrizia Magli, è uno degli "effetti della catastrofe da lei provocata" (*Le donne e i segni* 17). La metafisica, come sostrato del discorso dell'uomo-al-potere, è stata indebolita dall'attacco che i deboli della storia hanno riversato contro la cittadella umanistica; fu quando non si poteva più nascondere il pugno di ferro dentro il guanto di velluto che gli intellettuali più progressisti cominciarono a metter in dubbio la legittimità dell'etnofallogocentrismo. Né *Il pensiero debole* né gli altri scritti recano il benché minimo segno di riconoscimento al ruolo che le portatrici di una differenza essenziale alla specie umana hanno giocato nell'indebolimento del pensiero. Per quanto sappia di formula, c'è un fondo di verità nell'asserire che il pensiero si fa debole quando la donna si fa forza. E allora perché non riconoscerglielo? Perché non dire che l'esperienza quotidiana, la soggettività sgranata nel privato, la propensione al dialogo e la ripulsa della forza sono tutte caratteristiche tradizionalmente ascritte al femminile? Il post-strutturalismo francese almeno questo lo ha fatto, anche se in maniera non esente da problemi. Nell'antologia in questione invece regna il silenzio. Si direbbe che l'indebolimento del pensiero avvenga quale graziosa concessione dall'alto di padroni illuminati. Solamente uno dei saggi è dedicato ad una figura femminile, e non in quanto "donna", ma in quanto le tesi di Simone Weil, considerando Dio come un asintoto, hanno la ventura di correre parallele a certo nichilismo. E, ben più grave, nessuno dei saggi porta la firma di una donna. E la tanto conclamata pluralità di voci? Non si tratta ovviamente di stabilire una qualche *affirmative action* editoriale per cui un'antologia deve avere tanti uomini quante donne. Ma essendo il postrutturalismo e il femminismo due posizioni discorsive per molti versi contigue, sarebbe stato non dico doveroso (sono stanco d'invocare i doveri) ma intelligente ed epistemologicamente fruttuoso far parlare qualche esponente del sesso debole. E qualora non se ne trovino, porsi il problema di cosa significhi tale assenza.

5) E ora la *pietas*, il recupero del passato "allo scopo di goderne in una sorta di degustazione antiquariale", l'"irriducibile sentimento di rispetto per i monumenti" che porterà il pensiero debole "evidentemente a privilegiare il canone sulle eccezioni" (*Il pensiero debole* 27). A prescindere dall'aureola di aristocratico passatempo che circonda l'espressione "degustazione antiquariale", chi ne gode? Chi sente di dover rispetto ai monumenti? Cosa ne pensano coloro che sono figlie delle eccezioni e non del canone? Un coinvolgimento col passato essendo inevitabile, anzi auspicabile, resta aperta la questione del taglio della memoria. Vi sono stuoli di discendenti che non sentono di dover rispetto, come figlie cui il padre abbia usato una variamente mascherata violenza. La questione del come rapportarsi al passato, della scelta fra *pietas* degustante ed empio smascheramento, dipende dal nostro rapporto di filiazione con il passato, con i padri autori e con le patrie autorità, sicché il nostro rapporto colla tradizione è soprattutto una spia di chi siamo, di che posizione occupiamo nella "grande famiglia umana", di cosa ci troviamo fra le mani come eredità. Eppoi, dice



Rossana Rossanda, “la cultura del femminismo è una critica vera, e perciò unilaterale, antagonista, negatrice della cultura altra. Non la completa, la mette in causa” (Rossanda 211).

6) Prodotto di un linguaggio fiabesco e dunque accessibile a tutti, Cappuccetto Rosso completa il suo attacco sul versante della lingua adottata nei saggi dell’antologia, una lingua che è la stessa che serve a fondare il pensiero forte, specialistica, elitaria, accademica. Non dovrebbe anche indebolirsi la lingua oltre che il pensiero, in modo da fare delle narrazioni meno settarie e quindi più genuinamente interdisciplinari, almeno in potenza? La questione della lingua non è certo semplice, perché l’educazione media, abituando i parlanti ad un regime lessicale e sintattico ben determinati, prepara il terreno per una futura incomprensione ed impazienza per il linguaggio della teoria. Ma nel modo di parlare di Amoroso, per esempio, non c’è nessuna tensione non dico verso il basso ma nemmeno verso altri coinquilini del pensiero teorico. La comprensione del pensiero debole sembra discriminare a favore di chi sappia il tedesco e abbia una conoscenza di certa filosofia mitteleuropea. Tutti noi privilegiamo taluni autori e talaltre correnti, ma con il pensiero debole si ha veramente l’impressione che si stia chiosando Heidegger o Gadamer, e che non sia possibile continuare a pensare senza il loro apporto, senza la loro forza.

Tutte le pecche discorsive che Cappuccetto Rosso ha attaccato nel pensiero del neoPinocchio fanno capo ad una insufficienza etica. Ed è ironico, perché proprio Vattimo dichiara, in apertura di un recente articolo: “l’ermeneutica sembra avere una spiccata vocazione a risolversi in etica” (*Etica* 1). Si ha tuttavia la sensazione che il ricorso alla parola etica serva la funzione di spiazzare il politico, portando più sul versante filosofico un discorso che il femminismo e gli anni settanta avevano radicalizzato. Se così non fosse non si leggerebbero dichiarazioni quale questa di Carchia, che cito nella sua interezza per offrire a chi legge un’ultima perla debole:

Ciò che deve venir meno è innanzi tutto l’ideologia della mediazione fra teoria e prassi come ideale dell’unità e della coerenza. In realtà, l’unica unità possibile di teoria e prassi risiede nell’ideale della loro rigorosa separazione, una separazione per la quale la *theoria* riprenda a differenziarsi dal pensare febbrile e l’azione ricominci a distinguersi dall’operare cieco e subordinato. La coerenza come ideale morale comporta la rigorosa purificazione dei due ambiti che si vorrebbero uniti, ciò che significa un pensiero il quale sia quanto più possibile *theoria*, indifferente all’effetto e rigorosamente concentrato su se stesso, e dall’altro un’azione non più agente, un’azione che smetta di essere esecutrice, asservita al progetto, per ritrovare la sua innocenza, la sua libera spontaneità. Ecco il libero e gratuito gioco del pensiero e l’innocente imprevedibilità dell’azione come condizioni ben più favorevoli alla loro morale che non l’artificiale, tecnico ideale della loro identità.

(*Theoria e Philosophia* 39)

Da un lato “innocenza, spontaneità, libertà” e dall’altro “cecità, subordinazione, artificialità e tecnica”: si direbbe una descrizione di Rocky e il sovietico suo



antagonista nella famosa terza (quarta? quinta?) sequela della serie di cinematografica propaganda alle virtù dell'Occidente. Carchia sta ovviamente reagendo alla paura di un ritorno a certo "neo-zdanovismo" di recente memoria, e vuole essere libero di pensare con nessun'altra preoccupazione che non sia quella di produrre un pensiero "rigorosamente concentrato su sé stesso", senza confronti con l'universo della pratica.<sup>24</sup> Cosa sia un'etica che non tenga conto della materialità dell'iscrizione verbale e del campo di alleanze surrettiziamente tracciato dalla proposta di un gioco "gratuito" e "indifferente all'effetto", è difficile dirlo. Detesto esser qui costretto al moralismo, ma una verifica etica degna di tal nome si costringe a rivedere — forse noiosamente, senza la brillantezza dell'innocente gratuità — l'incedere del proprio pensiero, mantenendo l'esistenza di un nesso fra quello che si dice e quello che si fa.

E fra quello che si è detto e gli effetti da esso scatenati.

Le pecche del pensiero debole nei confronti del femminismo sono parte di una più vasta irresponsabilità nelle questioni di genere sessuale propria della cultura ufficiale italiana. Non stupisce che l'unica voce maschile ad indicare la mancanza di un discorso sulla donna nel pensiero debole sia un italiano americano, Peter Carravetta, il quale è, peraltro, un diffusore entusiasta di Vattimo & Co. (*Repositioning Interpretive Discourse*). E non a torto, perché la nozione d'indebolimento si presta ad un uso proficuo previa appropriazione critica. Il pensiero debole va corretto come si corregge un caffè: aggiungendogli una goccia di alcool ovvero di forza. Fare della debolezza un imperativo diffuso significa ignorare il principio dell'ambivalenza del reale in base al quale ogni cosa, anche la forza, può essere oggetto buono e morale, e ogni cosa, anche la debolezza, oggetto cattivo ed immorale. Specie se fatta solo per l'apparenza. Prova ne è che l'indebolimento come viene praticato dai più ricorda la morale del Gattopardo: bisogna che tutto cambi perché tutto rimanga lo stesso. Smascherato da Cappuccetto Rosso, Pinocchio ha perso. E, se vuol veramente continuare a far parte delle favole che si/ci raccontano, deve non solo accettare la sua burattinità ma anche i rapporti di forza che il suo passato ha scatenato e che ora lo smascherano, anche se scrive e pensa dal paese dei balocchi.

Wellesley College

---

<sup>24</sup> Per quanto muova da un razionalismo tradizionale lontano dalle mie posizioni, trovo che abbia qui ragione C. A. Viano quando dice: "questa sembra la cosa che interessa di più agli autori del pensiero debole: salvare il pensiero" (16).

## Opere citate

- Aleramo Sibilla, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Baudrillard Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- Bernardino da Siena, *Le prediche volgari*, Siena, Landi, 1853.
- Biffi Giacomo, *Contro mastro Ciliegia*, Milano, Jaca Book, 1977.
- Borradori Giovanna (a c. di), *Recoding Metaphysics*, Evanston, Northwestern UP, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Italian Weak Thought and Postmodernism*, "Social Text", 18 (Winter 87-88), 39-44.
- Bompiani Ginevra, *Parola e silenzio femminile nella fiaba*, in Magli 56-63.
- Bourdieu Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- Braidotti Rosi, *Envy*, in Jardine e Smith 233-41.
- \_\_\_\_\_, *Io vedo nel tempo una bambina*, "DWF" 2 (1986), 45-50.
- Buttafuoco Annarita e Zancan Marina (a c. di), *Svelamenti: Sibilla Aleramo*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Carchia Gianni, *Dall'apparenza e mistero. La nascita del romanzo*, Palermo, Geluc, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Theoria e Philosophia*, "Aut Aut" 226-27 (1988), 37-39.
- Carravetta Peter, *Repositioning Interpretive Discourse*, "Differentia", 2 (1988), 83-127.
- Cavarero Adriana, *Essere presso di sé. Noi che non fummo ad Itaca*, "DWF" 4 (1987), 11-16.
- \_\_\_\_\_, (a c. di), *Diotima: il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987.
- Chiavola Birnbaum Lucia, *Liberazione della donna*, Middletown, Wesleyan UP, 1986.
- Coco Nicola e Zambrano Alfredo, *Pinocchio e i simboli della Grande Opra*, Roma, Atanor, 1984.
- Crespi Franco, *Esistenza e simbolico*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Dal Lago Alessandro, *Il politeismo moderno*, Milano, Unicopli, 1986.
- Eagleton Terry, *Literary Criticism*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1983.
- Eco Umberto, *La donna è nubile*, in Sartogo 6-9.
- \_\_\_\_\_, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.
- Ferraris Maurizio, *La svolta testuale*, Milano, Unicopli, 1986.
- Foster Hal (a c. di), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press, 1983.
- Galimberti Umberto, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Gargani Aldo, *Lo stupore e il caso*, Roma, Laterza, 1986.
- Gentile AnnaMaria, *L'albero di Pinocchio*, Roma, N. U. S., 1982.
- Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975.
- Holub Renate, *Towards a New Rationality? Notes on Feminism and Current Discursive Practices in Italy*, "Discourse" (1982), 89-107.
- Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- Jardine Alice e Smith Paul (a c. di), *Men in Feminism*, New York, Methuen, 1987.
- Kolodny Annette, *Dancing Through the Minefield*, in Spender 23-42.
- \_\_\_\_\_, *Dancing Between Left and Right: Feminism and the Academic Minefield in the 1980s*, "Feminist Studies" (1988), 453-67.
- Livingstone Angela, *Salomé*, Mt. Kisco, Moyer Bell, 1984.
- Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

- Magli Patrizia (a c. di), *Le donne e i segni*, Ancona, Transeuropa, 1985.
- Manganelli Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.
- Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, Firenze, Sansoni, 1923.
- Melandri Lea, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La teoria ha i piedi freddi*, "DWF" 1 (1986), 91-98.
- Melchiori Paola (a c. di), *Verifica d'identità*, Roma, Utopia, 1987.
- Moravia Alberto, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954. Robbins Bruce, *Men in Feminism*, "Camera Obscura" n. 17, 206-16.
- Rossanda Rossana, *Le altre*, Milano, Bompiani, 1979.
- Sbisà Marina, *Teoria. Alcune poste in gioco*, "DWF" 5/6 (1983), 16-28.
- Sartogo Adriana, *Le donne al muro*, Roma, Savelli, 1978.
- Spender Dale (a c. di), *Men's Studies Modified*, New York, Pergamon, 1981.
- Vattimo Gianni e Rovatti Pier Aldo (a c. di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Vattimo Gianni, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Dialectic, Difference, Weak Thought*, "Graduate Faculty Philosophical Journal" 10.1 (1984), 151-64.
- \_\_\_\_\_, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1986.
- \_\_\_\_\_, (a c. di), *Filosofia '86*, Roma, Laterza, 1986.
- Viano Carlo Augusto, *Va' pensiero*, Torino, Einaudi, 1985.
- Viano Maurizio, *Ecce Foemina*, "Annali d'italianistica" 4 (1986), 223-41.
- Winn Michael e Chia Mantak, *Taoist Secrets of Love*, Santa Fe, Aurora, 1984.
- Zancan Marina, *La donna*, in Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827.
- \_\_\_\_\_, *La scrittura letteraria: i segni e le tracce di un progetto di sé*, "DWF", 2 (1986), 76-86.
- Zipes Jack, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, South Hadley, Bergin, 1983.



## Autointervista

L'unico possibile modo di superare perplessità metafisiche legate al dire qualcosa di sé sembra essere, almeno sul piano formale, l'autointervista, con cui si nutre l'illusione di rispondere a un altro. Donde la scelta di questo genere letterario.

**D.** All'inizio della sua duplice attività di filologo-critico e di scrittore, ha incontrato difficoltà legate al fatto di essere una donna?

**R.** Senza dubbio. Amo ricordarne almeno una, anche se usualmente non mi pongo punti di vista femministi: credo infatti come Madame de Staël che il cervello non ha sesso e come Ingeborg Bachmann che la ghettizzazione femminista è bizzarra e incomprensibile. Ricordo dunque che dopo la laurea (che pure era a pieni voti e onore di stampa), in un momento in cui in Italia si sentiva in modo quasi fisico la gravitazione del maschilismo, sopravvissuto al fascismo, non potei concorrere all'insegnamento nei licei italiani, e dovetti limitarmi ai concorsi ginnasiali, perché ancora esisteva una legge fascista per cui le donne, ritenute prive di virtù intellettuali formative, erano escluse dall'insegnamento nei licei. Non so se la mia scelta di una carriera universitaria non sia stata più o meno consciamente influenzata da questo curioso ostacolo, di origine antifemminista. Né all'inizio la carriera universitaria fu agevole, anche se la doppia laurea, prima in lettere e poi in filosofia, aveva portato per esito che fossi sostenuta da due grandi maestri, il linguista Benvenuto Terracini e il filosofo Antonio Banfi.

**D.** Quale delle due attività, la scientifica e l'inventiva, diede per prima segni di sé?

**R.** Mi incuriosisce il fatto che la critica italiana, quando io stampo un romanzo, mi descriva come una studiosa universitaria di lingua e letteratura italiana che a un certo momento della sua vita ha sentito il richiamo di un'attività inventiva. Per precisione biografica vorrei rettificare: il mio primo romanzo, rimasto finora per mia scelta inedito e dal titolo *Il treno della pazienza*, fu scritto nel 1947, quando non mi ero ancora dedicata ad alcun lavoro linguistico o critico, e concorse nel 1949 al premio Libera Stampa di Lugano, dato che testimonia della veridicità del fatto. Al proposito, infatti, il romanzo entrò nella rosa finale insieme a testi di Zanzotto, Angelo Romanò, Arcangeli: vincitrice fu una Loredana Minelli, di cui poi non si seppe più nulla; ma ciò appartiene alla normale attività fisiologica della cultura.

**D.** Perché lasciò inedito quel primo romanzo? E ha intenzione ora di recuperarlo?

**R.** Lo lasciai inedito perché mi venne il sospetto che potesse essere preso allora per un romanzo neorealista: l'epoca era quella e i personaggi erano dei popolani. Invece, di neorealistico in quel libro non c'era niente, a meno che si pensi come neorealistico l'universo di allora. Questo libro è la storia di un mondo che potrebbe dirsi barbarico, simile a un fatto di natura, esistente in Lombardia negli ultimi anni Quaranta: un protopendolarismo selvaggio, su carri bestiame per la mancanza nell'immediato dopo guerra di vetture ferroviarie. L'elemento barbarico-fantastico era molto più importante dello squallore in cui viaggiavano questi protopendolari. Se ho intenzione di recuperarlo? Direi di sì. Lo sto recuperando proprio in questi mesi, dopo tanti anni; e siccome il tempo, che distrugge superbi palazzi, costruisce e arricchisce il nostro io, ho sentito la necessità di riprendere in mano quel testo lontanissimo e di rielaborarlo. Forse lo pubblicherò se e quando la nuova redazione sarà ultimata.

**D.** La convivenza di due attività così differenti, la inventiva e la critico-filologica, le ha creato nel corso degli anni dei problemi?

**R.** In effetti si tratta di due attività molto differenti: una può uccidere l'altra o, guaio altrettanto grave, trasformarla in ludismo verbale. Nel mio ultimo romanzo *Il canto delle sirene* (1989) il problema si pone per il personaggio di Celestina. Ma intanto, nel decorso di una vita dedicata per lo più alla letteratura e alle ambiguità che la riguardano, l'esperienza personale mi dice che non solo le due attività possono conciliarsi nella stessa persona, ma se l'autore possiede di natura una forte dose di ironia, possono rivelarsi addirittura complementari, nonostante le crisi a volte drammatiche di crescita di entrambe. Voglio dire che a chi scrive un romanzo può divenire persino utile l'essere su un altro versante di sé un critico, anche se non sempre ovviamente egli se ne ricorda e anzi in qualche momento la cosa gli appaia del tutto superflua. Può cioè giovargli la riflessione che modellare secondo una struttura la materia incoerente e vertiginosa del nostro immaginario è arduo, ma necessario. D'altra parte l'essere utenti in proprio dei procedimenti inventivi dello scrittore può favorire l'operazione critica e quella stilistica: un vero critico è sempre nei suoi prodotti uno scrittore. Inoltre l'addetto ai lavori critici, nel caso inventi egli stesso, è opinabile sia fornito di quell'umiltà che solo nasce dal sapere quanto faticoso e pericoloso è il lavoro creativo.

**D.** Ma le due attività possono aver luogo contemporaneamente? Come dire nello stesso giorno, nella stessa settimana?

**R.** Ciascuno ha dentro di sé un vigile stradale, che regola il traffico delle sue idee; restando in metafora, ogni mente è un luogo con le proprie regole di circolazione, i propri sensi unici. Impossibile ricavarne principi generali. Dirò che personalmente alterno periodi di solo lavoro creativo ad altri di solo lavoro

critico, anche se a volte l'intreccio delle attività tiene dietro a un particolare intreccio dei materiali mentali. Per esempio, fu l'episodio dantesco di Ulisse, che muore al di là delle colonne d'Ercole per divenire "del mondo esperto", episodio su cui ho lavorato qualche anno alla ricerca di fonti classiche e medievali, a suscitare in me quell'attrazione verso il mito delle sirene, simboli della seduzione intellettuale, che poi ha generato l'invenzione degli episodi contenuti nel mio già citato romanzo *Il canto delle sirene*, dove Ulisse stesso gioca una sua parte. E viceversa, con frecce in direzione opposta, il capitolo del romanzo "Nel mare delle scritture perdute" ha provocato il bisogno di ricerche nell'affascinante ambito medievale e rinascimentale. In realtà noi non sappiamo quasi mai dove andremo a finire lavorando; come diceva Thomas Mann, l'opera a un certo punto della stesura detta all'autore la sua volontà e lo guida ad operazioni letterarie imprevedibili. Il connubio di intelligenza e immaginazione, di pensiero e sogno può assumere molte forme; bisogna lasciare che la coppia agisca da sé, mai produrre nozze affrettate. Borges in una nota intervista rilasciata allo scrittore Alberto Arbasino osservò che nessuno scrittore nei secoli passati ha mai sognato di essere un proprio contemporaneo; ciò ha avuto inizio solo nel secolo diciannovesimo. Va postillato che anche oggi vi sono molti scrittori che potenziano il presente attraverso il recupero del passato, donde per esempio la presenza odierna del mito o di antichi universi culturali. A questa luce ancora spiegherei il rapporto creatosi nel *Canto delle sirene* tra la Aghia Sofia, dipinta dal personaggio pittore Basilio nell'episodio salentino del libro, e la dantesca "donna gentile" del *Convivio*, opera cui è dedicato in buona parte il mio volume storico-critico *La felicità mentale* (1982); il che del resto è stato rilevato da più di un critico e recensore del romanzo (Alfredo Giuliani, Giuliano Gramigna, Claudio Varese). Ma dove la relazione fra le due attività, inventiva e teorico-critica, avanza con lenta sicurezza è sul terreno del linguaggio. Avendo sempre occupato, per un trentennio, la cattedra di Storia della lingua italiana nell'Università di Pavia, ho anche professionalmente riflettuto a lungo sull'identificazione dello scrittore con il suo *fare* dentro il linguaggio, per cui produrre linguaggio, come cercai di provare nel volume *Il viaggio testuale*, è produrre realtà. Il ricordo attivo di tante letture e interrogazioni su singoli testi affiora di necessità negli scritti inventivi, sia nella ricerca di diversi livelli linguistici a seconda dei personaggi e degli ambienti sia soprattutto nella per me eccitante visione metaforica dello stesso universo linguistico, il che mi è accaduto nei recenti due romanzi *Voci dal Nord Est* (1986) e *Il canto delle sirene*. In quest'ultimo Celestina si configura la lingua come una sorta di oceano, dove significati e significanti si muovono come onde marine, che lo scrittore stesso dovrebbe mettere in moto nelle schiarite della tramontana o nelle ombre dello scirocco. Ma lo scrittore non è il dio Eolo, che era signore dei venti e ne conosceva tutta la storia; sicché da suscitatore di tempeste egli può trasformarsi in naufrago fra i rottami; come dire che anche nell'oceano della lingua le seduttrici sirene hanno natura sinistra, ti incantano e non le riguarda se sei o no



all'altezza della loro seduzione intellettuale, se navigherai o affonderai tra le scorie dei segni verbali. Detto questo, non c'è ovviamente disciplina linguistica che raggiunga la sensibilità sui processi del linguaggio che spetta all'operazione inventiva.

**D.** Come mai i suoi quattro romanzi si dispongono nel tempo quasi a coppia e a distanza di un ventennio gli uni dagli altri? *L'ora di tutti* è del 1962, *Il ballo dei sapienti* del 1966 e poi, un ventennio più tardi, compaiono *Voci dal Nord Est* del 1986 e *Il canto delle sirene* del 1989. Le sembra naturale questo svolgimento dell'invenzione? Invece nell'ambito filologico, teorico e critico si riscontra una continuità di suoi scritti dal 1953 a oggi. Tale panorama può aver guidato i critici a credere posteriore di anni la sua attività inventiva.

**R.** Le apparenze, come dire la superficie delle cose, danno ragione ai critici; ma forse una similitudine con un grande fenomeno quale il cammino della Storia (ci si scusi l'azzardo per una minuscola situazione personale) può illuminare. La Storia, come si sa, non è una sola: sotto la sua superficie, che si offre a noi nei libri e negli scavi a distanza di secoli, c'è lo sconosciuto incontro-scontro di forze varie. Alla stessa maniera resta in buona parte ignoto ciò che avviene nella mente e nella psiche di un narratore, il rapporto autentico fra l'inedito e l'edito. Personalmente posso affermare di aver scritto per tutta la vita fino ad ora sia in ambito inventivo che critico con questa fondamentale differenza comportamentistica: mentre in campo scientifico e critico lo scrivere e il pubblicare sono stati in una sorta di normale rapporto di causa ed effetto, lo stampare opere di invenzione ha sempre rappresentato per me una difficoltà simile a un trauma. Ho sempre ammirato la coerenza del grande Kafka, che ha tenuto le sue invenzioni nel cassetto, mentre io venivo al compromesso di stampare ogni tanto; un libro apriva la strada al successivo e così uscirono a coppia quasi, con lungo intervallo fra le due coppie. In fondo da una parte è storia non sempre chiara di rapporti fra l'inconscio, in tutta la gamma delle sue manifestazioni, e la coscienza individuale; d'altra parte c'è anche una componente di prudenza, cioè il riconoscimento dell'efficacia della norma borgesiana: leggere molto, scrivere molto, pubblicare tardi.

**D.** Nei suoi romanzi la critica ha costantemente rinvenuto una robusta struttura portante, una particolare costruzione tematica e formale. A quale fase dell'invenzione si genera la struttura?

**R.** È sempre assai difficile descrivere e ancor più riassumere il processo inventivo nelle sue fasi successive. Ce n'è una che chiameremo avantestuale in cui le possibilità di scelta tematica e stilistica dello scrittore sono quasi infinite; egli può optare per un certo sviluppo dell'intreccio come per un altro, è assolutamente libero. Ma la scelta di qualcosa, già da vari è stato detto, porta in arte come nella vita alla rinuncia di qualcosa d'altro. Dal momento in cui l'autore passa dalla fase avantestuale alla stesura del testo narrativo, egli viene ad essere

condizionato e insieme diretto dalle stesse scelte che ha fatto. Si riduce la libertà, ma ha inizio la fase costruttiva. Un romanzo ben costruito, già lo ha detto più di un logico, è un “mondo possibile” che vive nella sua coerenza, autonomo rispetto alla realtà o “mondo attualizzato”. Lo scrittore, quanto più sa il fatto suo, tanto più va alla ricerca di una coerenza strutturale che gli consenta di comunicare al lettore i nuovi rapporti che egli ha individuato, estrapolato fra le cose del reale, donde il suo messaggio. In sostanza è tutto lì: uno scrittore non crea dal nulla, privilegio divino. Egli genera una nuova “grammatica della visione” del mondo, per cui le cose alla luce dei rapporti individuati dallo scrittore non dovrebbero più apparire ai lettori quali gli apparivano prima della lettura. Non sempre la struttura del romanzo si fa evidente subito. Per esempio, io iniziai a scrivere *Il canto delle sirene* cinque anni fa, cioè nel 1984, prima del mio semestre di *visiting professor* alla Brown University. A una certa fase della stesura il testo mi ha detto: no! Qualcosa non andava, ma ancora non sapevo cosa. Ho interrotto il lavoro e l’ho ripreso due anni dopo, quando ho capito perché l’opera si negava a me; essa rischiava di essere dominata dalla forza centrifuga dei tre racconti di seduzione (precisamente “Il silenzio della sirena”, “Dal fondo dello specchio”, “La sconosciuta”), mentre le mancava la spinta contraria, cioè la forza centripeta che nasce da una struttura unitaria. Quando, su suggestione della lettura del *Marinaio* di Pessoa, ho ideato i dialoghi delle sirene sui destini dell’umanità, situati all’inizio, al centro e alla fine del romanzo, allora mi è parso che la coerenza costruttiva prendesse vita. A volte invece la struttura balena quasi contemporaneamente all’ideazione dell’intreccio; per esempio, ne *L’ora di tutti*, che è l’ora in cui ciascun uomo nella vita ha l’occasione di dare prova di sé, occasione offerta ai cinque personaggi otrantini dall’assedio dei Turchi a Otranto nel 1480, ecco che contemporaneamente al tema epico è nata in me l’idea di dedicare ciascuno dei cinque capitoli a un personaggio che raccontasse in prima persona la vicenda sino alla propria morte. Una catena, dunque, di cinque voci rammemoranti avrebbe rinnovato la struttura del tradizionale romanzo storico. Un insieme di riflessioni teoriche sul momento e le circostanze creative in cui può nascere l’idea strutturale si trova nel mio volume di saggi *Metodi e fantasmi* in una ricerca dedicata alla genesi del romanzo pastorale *Arcadia* del Sannazaro.

**D.** Riconosce una linea unica di sviluppo nella sua attività inventiva oppure ha seguito nelle varie opere linee divergenti?

**R.** Credo sia concesso a uno scrittore di inventare ciò che vuole, ma non di sapere dove lo porteranno i suoi fantasmi. Scrivendo egli pensa più a loro che a sé; essi sono al momento molto più reali della mente che li ha prodotti; lui conta poco. A distanza di anni, però, gli è possibile guardare alla propria produzione e magari affermare, come fece Calvino in una famosa intervista sul n. 6 di “Autografo”, rivista pavese del Fondo Manoscritti, di avere fondamentalmente seguito una linea di sviluppo armonico, pur avendo qua e là



parzialmente deviato. È questa la situazione più frequente e riscontrabile nella storia letteraria, salvo ovvie eccezioni. Dante, ad esempio, sa straordinariamente seminare nelle sue varie opere delle autocitazioni di opere precedenti, che come un filo di Arianna guidano il lettore a muoversi dentro il macrocosmo creativo dello scrittore. Dickens si contraddistingue per alcune costanti tematiche e formali, che passano elegantemente da un'opera all'altra. La citazione qui operata di grandi scrittori, anzi grandissimi, è dovuta solo al fatto che nei grandi i fenomeni strutturali e il piano costruttivo del macrocosmo sono modelli operativi sulla cui scia meglio si intende cosa avviene negli altri utenti della penna. Vengo alla risposta personale. Un aspetto fondamentale comune a tutti i miei romanzi (diversa la natura dei racconti, per ora sparsi in rivista e non raccolti a volume) è la presenza di un coro di personaggi che si fa attore assoluto sul palcoscenico della Storia: il pendolarismo selvaggio e barbarico del primo libro inedito, *Il treno della pazienza*, il popolo otrantino ne *L'ora di tutti*, gli aspetti ironizzabili e no dell'ambiente scolastico, liceale e universitario italiano nel *Ballo dei sapienti*, la società americana del New England, vista da un'intellettuale europea con curiosità investigativa, nelle *Voci dal Nord Est*, la storia umana nei secoli come storia delle innumerevoli seduzioni intellettuali, patite o cercate, nel *Canto delle sirene*. È come se certe tematiche stessero ad aspettarci in un punto esatto del nostro cammino interiore. Va postillato però sempre che quanto nel mondo succede è per lo scrittore un pretesto che lui utilizza come fa con le parole della gente, udite in autobus, al bar, in treno. Ciò che lo scrittore vuole raggiungere in realtà è altro. Una seconda costante del mio scrivere è il tema del viaggio come metafora della curiosità conoscitiva, dell'avventura intellettuale e dell'operazione della scrittura; perciò tale tema o motivo domina non solo le mie narrazioni, ma i lavori di critica dal *Viaggio testuale* alla *Felicità mentale*. Di viaggi con relative avventure in ogni ambito letterario ve ne sono molti, con mete raggiungibili e irraggiungibili: c'è il viaggio dell'autore verso il testo e quello del testo verso il profondo della sua legge costruttiva; e poi il viaggio dei lettori nel testo e del testo nella realtà e nella storia. Forse è addirittura destino dell'arte la sua inarrestabilità. All'inizio c'è, per dirla con Gracq, "la trace sinueuse du voyage de l'auteur à travers le désert des pages blanches"; poi col logico Hintikka c'è il viaggio nella mappa di tutti i "mondi possibili", con cui interpretiamo quello attualizzato; ed ecco Calvino parlarci, a proposito di Vittorini, del viaggio come "percorso di iniziazione" verso il processo conoscitivo che è in sostanza la scrittura. Processo mai lineare per l'intervento di ostacoli, blocchi, spazi perduti, bussole saltate. Di qui la presenza quasi ossessiva nei miei scritti dell'immagine di Ulisse e del suo sublime "folle volo" al di là delle colonne d'Ercole. Tornando al problema della linea di sviluppo della mia narrativa, devo segnalare che in *Voci dal Nord Est*, a differenza che negli altri romanzi, la complessa realtà sociale (nel caso americana) è vista in dieci quadri da un personaggio femminile, Marta, molto vicina all'autore, che si confronta direttamente in modo ora razionale e ironico, ora



fortemente lirico non solo col presente per meglio capirlo, ma anche col passato americano (vedi l'incontro coi fantasmi della Dickinson e di grandi figure della storia americana o col dramma incrociato di balene e balenieri). Ne nasce un testo che dal punto di vista del genere letterario potrebbe dirsi in certo senso un taccuino americano. Sempre un po' arduo stabilire oggi il genere letterario dei libri di narrativa miei e altrui, per lo meno in Italia, dove i testi narrativi sono per lo più tutti trasgressivi nei riguardi del tradizionale genere romanzo: si tratta di trasgressioni strutturali, come nel *Pianeta azzurro* di Luigi Malerba o nel *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco o nel mio *Canto delle sirene*, dove i dialoghi della cantatrice, della flautista e della suonatrice di lira, le tre sirene classiche, sono intervallati da autonomi racconti, quasi *exempla* drammatici del potere che sull'uomo ha la seduzione intellettuale.

Per concludere, tutti gli uomini, scrittori e no, subiscono incantamenti che possono portarli al naufragio o farli approdare al nuovo; è un rischio che va corso nell'inquietante viaggio del vivere.

*Università degli Studi di Pavia*

# Aggiornamento bibliografico a cura di Vincenzo De Caprio

## Rassegna dannunziana (1980-1987)

### I convegni del Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara.

*D'Annunzio giovane e il verismo.* Atti del I Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1981.

[Contiene: Ettore Paratore, *Introduzione al Convegno* 9-14; Carlo Bo, *D'Annunzio giovane e il verismo* 15-23; Pietro Gibellini, *Per un diagramma del verismo dannunziano* 25-40 (cfr. AdI 5, 268); Aldo Rossi, *D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari* 41-58; Guy Tosi, *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes. La langue et le style. 1879-1886*, 59-106 (traduzione italiana della relazione alle pp. 106-27); John Woodhouse, *D'Annunzio giovane e il verismo: some English Judgements and Prejudices*, 129-40 (trad. it., 140-51); Giorgio Bàrberi Squarotti, *D'Annunzio novelliere e il Verga. "La morte del Duca di Ofena"* 155-64; Ivanos Ciani, *Per un compagno d'armi* 165-70; Nicola Ciarletta, *D'Annunzio e l'attesa di un'altra vita* 171-76; Ermanno Circeo, *Caratteri e limiti del verismo dannunziano* 177-82; Pierre De Montera, *Lettere di D'Annunzio collegiale* 183-86; Enzo Di Poppa, *Volture, Verità e semi di futuro nelle novelle dannunziane* 187-90; Emilio Mariano, *A proposito di alcune lettere di Gabriele D'Annunzio a Tito Zucconi* 191-98; Gianni Oliva, *Una fonte per la "La veglia funebre"* 199-202; Giuseppe Carlo Rossi, *D'Annunzio giovane e i movimenti veristici iberici e iberoamericani*, 203-13; Umberto Russo, *Osservazioni sulla tavolozza dannunziana in "Primo vere"* 215-21; Luigi Testaferrata, *L'antiverismo di D'Annunzio verista* 223-32; Mario Vecchioni, *Realismo dannunziano* 233-35; *Interventi* (Eurialo De Michelis 239-40; Francesco Desiderio, 241-43; Mario Pomilio, 244-45); Ettore Paratore, *Conclusione*, 247-53.

*Natura e arte nel paesaggio dannunziano.* Atti del II Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), *ibidem* 1982.

[Contiene: Edoardo Tiboni, *Presentazione* 7; Ettore Paratore, *Introduzione al Convegno* 9-19; Rosario Assunto, *D'Annunzio critico di giardini* 21-40; Pietro Gibellini, *Fiori di carta: la fonte della flora di "Alcyone"* 41-52; Giorgio Prosperi, *Il paesaggio nel teatro dannunziano*, 53-65; John Woodhouse, *Impronte shelleyane sul paesaggio dannunziano* 67-81; Gabriella Albertini, *Aspetti del paesaggio nella scenografia dannunziana* 85-89; Ivanos Ciani,

*Costruzione di un paesaggio*, 91–94; Enzo Di Poppa Vòlture, *Presenza del paesaggio dantesco nelle Quinte rime de "I Pastori"* 95–96; Oreste Macrì, *Alla ricerca del "Simbolo" dannunziano (prima e dopo il "Poema Paradisiaco")* 97–113; Katharina Maier-Troxler, *"Voi, signora, siete per me un giardino chiuso". Una poetica dannunziana tra sensualismo e estetismo* 115–26; Nicola Merola, *Su alcune modalità dell'estetismo dannunziano* 127–29; Giuseppe Rosato, *Il paesaggio nelle "Novelle della Pescara"* 131–33; Aldo Rossi, *D'Annunzio scrittore del paesaggio artistico* 135–42; Umberto Russo, *La figurazione del paesaggio nel primo D'Annunzio* 143–50; Paola Sorge, *La Natura nei versi di "Maja" dedicati all'Ulisside* 151–52; Luigi Testaferrata, *I paesaggi colti nell'opera di Gabriele D'Annunzio* 153–58; Ettore Paratore, *Conclusione*, 159–61.]

*Trionfo della morte*. Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 22–24 aprile 1981), a c. di Edoardo Tiboni e Luigia Abruati, *ibidem* 1983.

[Contiene: Edoardo Tiboni, *Presentazione* 7–10; Ettore Paratore, *Il Trionfo della Morte* 11–27; Ivanos Ciani, *Da L'Invincibile al Trionfo della Morte* 29–46; Piero Treves, *Il Trionfo della Morte romanzo abruzzese, romanzo italiano, romanzo europeo* 47–59; Piero Buscaroli, *Il Trionfo della morte, una utopia musicale* 61–86; Guy Tosi, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese* 87–141; Emilio Mariano, *La genesi del Trionfo della Morte e Friedrich Nietzsche* 143–93; Ermanno Circeo, *La critica e il Trionfo della Morte* 195–204; Eurialo De Michelis, *Le "ripetizioni"* 205–22; Ottaviano Giannangeli, *Il Trionfo della Morte e l'Abruzzo*, 223–37; John Woodhouse, *Il Trionfo della Morte: traduzioni, reazioni e interpretazioni anglosassoni* 239–58; Raffaella Bertazzoli, *Lourdes-Casalbordino: a proposito dei plagi dannunziani* 261–68; Nicola Ciarletta, *Un ascetico senza Dio* 269–81; Franco Di Carlo, *Mito, realtà e misticismo liberatorio nel Trionfo della Morte* 283–86; Enzo di Poppa Vòlture, *Nietzsche e non Nietzsche*, 287–290; Oreste Macrì, *L' "Infinito" dannunziano confrontato con il leopardiano* 291–96; Franco Meregalli, *Prima ricezione internazionale del Trionfo della Morte* 297–303; Giuseppe Carlo Rossi, *Dal Trionfo della Morte al romanzo Canaã del brasiliano Graça Aranha* 305–7; Umberto Russo, *I primi giudizi sul Trionfo della Morte* 309–13; Ubaldo Serbo, *Il Trionfo della Morte: autobiografia ossessiva di Gabriele D'Annunzio* 315–24; Giammario Sgattoni, *"L'abazia abbandonata" (San Clemente a Casauria)* 325–33; Paola Sorge, *La corrispondenza amorosa di Giorgio e Ippolita nel Trionfo della Morte e le lettere a Barbara Leoni* 335–40; Luigi Testaferrata, *Le premesse 'paradisiache' del Trionfo della Morte* 341–347; Raffaele Tiboni, *Il Trionfo della Morte nelle "prosette" di Gabriele D'Annunzio* 349–59; Alfredo Todisco, *Nel cerchio chiuso del narcisismo*, 361–65; Jeanne-Marie Tosi, *La fortuna del Trionfo della Morte in Francia* 367–84.]



*Canto novo nel centenario della pubblicazione.* Atti del IV Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 7-8 maggio 1982), a c. di Edoardo Tiboni e Luigia Abrugiati, *ibidem* 1983.

[Contiene: Ettore Paratore, *L'Abruzzo nel Canto novo* 5-13; Ivanos Ciani, *La nascita dell'idea di Canto novo* 15-34; Aldo Rossi, *Presupposti e metamorfosi del Canto novo* 35-99; Eurialo De Michelis, *Canto novo, vient de paraître* 101-19; Giorgio Bàrberi Squarotti, *Canto novo al di là di Carducci* 121-33; Giulia Beniscelli, *Per un'edizione critica del Canto novo* 135-48; John Woodhouse, *Il Canto novo e i nuovi rimatori inglesi. Un'occasione perduta?* 149-66; Jeanne-Marie Tosi-Rivet, *La fortuna di Canto novo in Francia* 167-77; Emilio Mariano, *Il nuovo di Canto novo 1896*, 179-208; Renato Chiesa, *Tosti, Respighi e il Canto novo* 211-15; Ermanno Circeo, *Consonanze Canto novo - Terra vergine* 217-20; Raffaele Colapietra, *Società e cultura in Abruzzo nell'anno del Canto novo* 221-38; Franco Di Carlo, *Canto novo e la poesia d'oltralpe (Lo "stile" del "primo" D'Annunzio tra classicismo, naturalismo e decadentismo)* 239-44; Enzo Di Poppa Vòlture, *Derivazioni in Canto novo* 245-49; Ernesto Giammarco, *Rilettura di "O falce di luna calante" ossia le "forme naturali" come "vocalità"* 251-53; Ottaviano Giannangeli, *Indice di gradimento metrico in Canto novo* 255-59; Katharina Maier-Troxler, *La "linfa nova ne l'arbore" o il germogliare delle strofe (Canto novo 1882-1896)* 261-64; Francesco Nicolosi, *Linguaggio dannunziano nelle due edizioni di Canto novo: naturalismo e poesia sociale* 265-78; Gianni Oliva, *Variazioni sul testo di una lirica dispersa di Canto novo* 279-90; Paola Sorge, *Canto novo e la critica del tempo* 291-96; Luigi Testaferrata, *Canto novo: fra mitologia antica e classica cultura i primi presentimenti di Alcyone* 297-300; Rosa Tricerri, *Canto novo o le oscillazioni del mito* 301-11; Guy Tosi, *Intervento dopo la relazione di Eurialo De Michelis* 313-16.]

*D'Annunzio giornalista.* Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), a c. di Edoardo Tiboni e Luigia Abrugiati, *ibidem* 1984.

[Contiene: Geno Pampaloni, *D'Annunzio giornalista* 5-11; Ivanos Ciani, *D'Annunzio giornalista a Roma (1882-1888)* 13-36; Emma Giammattei, *D'annunzio giornalista a Napoli. I segni del contesto* 35-57; Nicola Ciarletta, *D'Annunzio e le arti figurative* 59-73; Guy Tosi, *D'Annunzio critique d'art. Aux sources françaises de son éloge de Michetti (1893-1896)* 75-92; Emilio Mariano, *L'impegno giornalistico di Gabriele D'Annunzio e i primi segnali di grecità* 93-107; Renato Chiesa, *La critica musicale* 109-44; Paola Sorge, *Gli artisti di Francavilla nelle cronache dannunziane* 145-53; Ettore Paratore, *D'Annunzio giornalista al tempo della guerra* 155-65; Annamaria Andreoli, *La regia del "Convito"* 167-76; Paolo Alatri, *D'Annunzio giornalista politico* 177-97; Simona Costa, *Un apprendistato estetico-letterario: D'Annunzio e "La Tribuna"* 199-206; Eurialo De Michelis, *Gli elzeviri del "Corriere della Sera"*

207-14; Aldo Rossi, *Il giornalista marinaro* 215-23; Umberto Russo, *D'annunzio e i giornali abruzzesi* 225-32.]

*D'Annunzio e la cultura germanica*. Atti del VI Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 3-5 maggio 1984), *ibidem* 1985.

[Contiene: Ettore Paratore, *Introduzione al Convegno* 5-6; Giuseppe Bevilacqua, *Sulla cultura tedesca del fine secolo* 7-15; Aldo Rossi, *La cultura italiana del fine secolo* 17-25; *Interventi* (Ettore Paratore, Giorgio Cusatelli, Ermanno Circeo) 26-29; Ivanos Ciani, *D'Annunzio lettore di cose tedesche* 31-43; *Interventi* (Ettore Paratore, Aldo Rossi, Giuseppe Bevilacqua) 43-45; Aldo Rossi, *D'Annunzio, Klopstock e Heine* 47-62; Maria Teresa Marabini Moevs, *D'Annunzio tra Winckelmann e Schliemann* 63-74; Renato Chiesa, *L'altra musica tedesca* 75-98; *Interventi* (Ettore Paratore, Renato Chiesa) 98-99; Ettore Paratore, *D'Annunzio e Wagner* 101-16; Mazzino Montinari, *Nietzsche e la "décadence"* 117-27; Emilio Mariano, *Nietzsche, D'Annunzio e le Laudi* 129-97; Niva Lorenzini, *"Visione" e "visibilità" in D'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca* 199-209; *Interventi* (Giuseppe Bevilacqua, Anna Maria Andreoli, Maria Teresa Marabini Moevs, Renato Chiesa), 209-11; Alberto Destro, *Rilke e D'Annunzio* 213-27; Manfred Beller, *D'Annunzio, Dehmel e la religione di Venere* 229-41; Gert Mattenklott, *D'Annunzio e George* 243-52; Raffaella Bertazzoli, *In margine ad una lirica dannunziana tradotta da Paul Heyse* 253-66; Katharina Maier-Troxler, *Recezione delle opere di D'Annunzio nei paesi tedeschi* 267-75; Giorgio Cusatelli, *I due Mann e D'Annunzio* 277-81; Arturo Mazzarella, *Hofmannsthal "lettore" di D'Annunzio* 283-98; Simona Costa, *D'Annunzio e Burckhardt* 299-307; *Interventi* (Alberto Destro, Giuseppe Bevilacqua, Ottaviano Giannangeli, Maria Teresa Marabini Moevs, Giorgio Cusatelli, Emilio Mariano, Paola Sorge), 308-10; Ettore Paratore, *Conclusione* 311-12.]

*La figlia di Iorio*. Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), a c. di Edoardo Tiboni, *ibidem* 1986.

[Contiene: Ettore Paratore, *Premessa* 3-6; Emilio Mariano, *Il primo autografo della Figlia di Iorio* 7-41; Ivanos Ciani, *Sulla genesi della Figlia di Iorio* 43-54; Franco Gavazzeni, *Perizia metrica della Figlia di Iorio* 55-101; Carla Molinari, *La Figlia di Iorio e la tradizione pastorale* 103-17; Ottaviano Giannangeli, *La Figlia di Iorio e il canto popolare* 119-35; Pietro Gibellini, *Le altre Mile* 137-47; Aldo Rossi, *La Figlia di Iorio e il Tommaseo* 149-63; Giovanni Parenti, *La traduzione francese della Figlia di Iorio* 165-89; Renato Chiesa, *Le versioni musicali della Figlia di Iorio* 191-205; Giorgio Prosperi, *La figlia di Iorio dramma contemporaneo* 207-27; Gabriella Albertini, *Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia La figlia di Iorio* 231-34; Raffaella Bertazzoli, *In margine all' autografo della Figlia di Iorio* 235-46; Simona Costa, *Simbolismo e dialettica del simbolo nella Figlia di Iorio* 247-53; Emma



Giammattei, Il figlio di Iorio D'Annunzio, *Scarpetta e Croce*, 255–262; Ettore Paratore, *La figura di Ornella* 263–265; Umberto Russo, *La traduzione in abruzzese della "Figlia di Iorio"* 267–74; John Woodhouse, *La figlia di Iorio: vent'anni di critica inglese e la traduzione singolare di W. H. Woodward del 1926* 275–288; *Interventi sulle relazioni di I. Ciani e E. Mariano* (Paola Sorge, Ivanos Ciani, A. Maria D'Alessandro, Emilio Mariano, Aldo Rossi, Ettore Paratore), 291–92; *Interventi sulle relazioni di P. Gibellini e O. Giannangeli* (Emilio Mariano, Aldo Rossi, Ottaviano Giannangeli, Domenico De Robertis, Paola Sorge, Pietro Gibellini, Ivanos Ciani) 293–95; *Interventi sulle relazioni di G. Parenti e di R. Chiesa* (Domenico De Robertis, Ettore Paratore, Renato Chiesa) 295–97; *Interventi sulle relazioni di N. Ciarletta e G. Prosperi* (Francesco Nicolosi, Ermanno Circeo) 297–99; Ettore Paratore, *Conclusione* 301.]

*D'Annunzio notturno*. Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani (Pescara, 8–10 ottobre 1986), a c. di Edoardo Tiboni, *ibidem* 1987.

[Contiene: Ettore Paratore, *Premessa* 3–8; Giorgio Bàrberi Squarotti, *La tragicità notturna* 9–28; Luisa Magrini, *I cartigli del "Notturmo"* 29–36; Carla Riccardi, *L'elaborazione del "Notturmo": il delirio lirico organizzato* 37–61; Clelia Martignoni, *Le prime "Faville del maglio" (1911–13)* 63–81; Luigi Testaferrata, *Rilettura della "Contemplazione della morte" della "Leda senza cigno" e della "Licenza"* 83–92; Renato Chiesa, *Le "Immaginazioni musicali" del D'Annunzio "Notturmo"* 93–112; Giorgio Luti, *D'Annunzio notturno e l'avanguardia storica* 113–24; Franco Contorbias, *Serra, D'Annunzio "Notturmo" e la letteratura italiana di guerra* 125–35; Simona Costa, *D'Annunzio "Notturmo" e la prosa d'arte* 137–51; Ermanno Circeo, *Ricezione critica del D'Annunzio "Notturmo"* 153–59; Margherita Ghilardi, *Il lettore che sa leggere. D'Annunzio notturno per Emilio Cecchi* 163–74; Cristiana Maggi-Romano, *Esplorazione di "Ombre": D'Annunzio notturno e Ungaretti* 175–97; Francesco Spera, *Le forme del racconto notturno* 199–215; Barbara Zandrino, *La scrittura dall'ipogeo: il Notturmo di G. D'Annunzio* 217–24; Emilio Mariano, *La trasformazione della realtà ovvero "E' mia Madre!"* 225–38; Paola Sorge, *Aleksander Skrjabin e il "Notturmo"* 239–41; Antonio Sorella, *Alcuni appunti sul lessico del D'Annunzio notturno* 243–55; Vito Moretti, *Il "Notturmo" in diacronia. Aspetti lessicali per una significanza storica e letteraria del concetto di "notte"* 257–65.]

*La fiaccola sotto il moggio*. Atti del IX Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 7–9 maggio 1987), a c. di Edoardo Tiboni, *ibidem* 1987.

[Contiene: Ivanos Ciani, *Dalla fiamma alla serpe (sulla genesi della "Fiaccola sotto il moggio")* 5–29; Alfonso Di Nola, *Alcuni paralleli del rito cocullese dei serpari* 31–38; Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'eroina intrepida: Gigliola* 39–70; Palmiro Pinagli, *Tibaldo e Bertrando* 71–91; Ettore Paratore, *Simonetto* 93–97; Emilio Mariano, *Il serparo* 99–112; Nicoletta De Vecchi Pellati, *Serialità archetipa e metamorfosi dell'immaginario nell'Angizia di*



d'Annunzio 113-21; Raffaele Colapietra, *Di Sangro e Acclozamora tra invenzione e realtà in d'Annunzio* 123-46; Umberto Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana* 147-55; Ottaviano Giannangeli, *La casa che crolla nella "Fiaccola sotto il moggio"* 157-79; Luigi Testaferrata, *La genia serpigna* 181-84; Giorgio Prosperi, *La drammaturgia della "Fiaccola"* 185-95; Giovanni Antonucci, *La fortuna scenica della "Fiaccola sotto il moggio"* 197-208; Orazio Costa Giovangigli, *Alcune note per l'interpretazione scenica della "Fiaccola sotto il moggio"* 209-18; John Woodhouse, *La fortuna inglese della "Fiaccola sotto il moggio"* 219-34.]

1. Prosegue con questa puntata, dedicata alla bibliografia prodotta dal Centro pescarese, la rassegna dannunziana iniziata in un precedente volume di *Adl* (1987) e che sarà conclusa nel numero successivo dai convegni promossi dalla Fondazione del Vittoriale degli Italiani. Tale suddivisione del materiale, in tre distinte fasi, si giustifica intanto con l'intento di non sovrapporre alla bibliografia delle opere e della saggistica gli atti dei convegni, che, per quanto frammentati in una pluralità di voci, conservano sempre l'impronta di un progetto di indagine unitaria e di un dibattito che ha specifiche, interne articolazioni. E' appunto il caso, questo, dei convegni organizzati dal Centro nazionale di studi dannunziani di Pescara, che, sotto la direzione di Edoardo Tiboni (alla cui cortese liberalità devo i materiali della presente puntata) e per l'impulso di numerosi specialisti dannunziani, hanno perseguito in questi anni un indirizzo di ricerca e di studio in sintonia con le tendenze attuali della critica dannunziana; e basterà qui ricordare nei titoli l'attività editoriale del Centro, che ha affiancato all'attività di organizzazione e stampa dei Congressi la pubblicazione di vari testi e studi: Raffaele Tiboni, *Rime inedite e stravaganti di Gabriele D'Annunzio*, Pescara 1981; Georges Heréle, *Notolette dannunziane*, pref. di Guy Tosi, note di Ivanos Ciani, *ibidem* 1984, su cui cfr. *Adl* 5, 264; Raffaele Tiboni, *Lettere inedite di D'Annunzio alla famiglia d'origine*, *ibidem* 1984; Gabriele D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a c. di Ivanos Ciani, *ibidem* 1985; Eurialo De Michelis, *Ancora D'Annunzio*, *ibidem* 1987. Sulla base del criterio ormai consueto nella rubrica di *Aggiornamento bibliografico*, la prima sezione della rassegna contiene i dati bibliografici relativi ai convegni dannunziani con l'indicazione dettagliata degli interventi che li compongono; nella seconda fa seguito un breve commento — necessariamente e forzatamente selettivo, data l'entità anche solo numerica dei contributi — dei testi in esame, i quali si citano, per abbreviare, solo attraverso l'indicazione nominativa dei relatori.

2. Dedicato a una ricognizione della presenza verista nelle opere giovanili dannunziane, il I Convegno pescarese (1979; pubblicazione degli Atti 1981) registra nei risultati critici una impostazione di studi e ricerche già viva negli anni Settanta e poi nel decennio in corso, un indirizzo cioè di storicizzazione più

piena e articolata rivolto al periodo di formazione della personalità artistica dannunziana ed anche, su un piano di verifica testuale, alle svariate, complesse componenti, letterarie e culturali, di quella formazione. La tesi della continuità della componente verista-naturalista in tutta l'opera dannunziana sostenuta da E. Paratore (con un interessante spunto comparatistico sull'influsso di *Giovanni Episcopo*, con i suoi ambienti di una Roma impiegatizia e piccolo-borghese, sui romanzi e le novelle pirandelliane) non esclude la sua scansione in fasi contrassegnate da specifiche letture e apporti culturali (P. Gibellini), tra i quali si situa in primo luogo il "naturalismo panteista dello Zola de *La Faute de l'abbé Mauret* e del Maupassant poeta", il "realismo di Maupassant e di Flaubert novellieri" (G. Tosi); secondo un itinerario di progressivo, marcato distacco dalle suggestioni verghiane, puntualmente messo in risalto da G. Bàrberi Squarotti nell'analisi comparata de *La morte del duca d'Ofena* (1892) con la novella verghiana *Libertà* (dalle *Novelle rusticane*), entrambe descrizioni di una insurrezione popolare, storica e corale nel Verga, "evento esemplare, mitico" in D'Annunzio. Tuttavia, rispetto alla tesi continuista del verismo dannunziano, non mancano nel Convegno le voci discordi o attenuative: così nella relazione di C. Bo, in cui è avvertibile l'eco delle impostazioni crociane, l'affermazione di una sostanziale identità, ivi affermata, tra il D'Annunzio decadente e il D'Annunzio verista tende di fatto a minimizzare ogni impronta veristica nelle prime prove del Pescara, in favore di un puro rapporto d'arte e di stile, distante comunque da qualsiasi preoccupazione di verifica delle teorie e poetiche letterarie nella produzione dannunziana; così pure, secondo E. Circeo, il verismo iniziale di D'Annunzio sarebbe soltanto una delle vie che egli percorrerà nel suo non del tutto lineare cammino di scrittore, sempre aperto alle novità e ad ogni sorta di sperimentazione; mentre per L. Testaferatta l'orditura poetica riconoscibile in *Terra vergine* segnalerebbe in ogni caso il progressivo svincolamento dal verismo verghiano. Notevoli infine alcuni interventi che approfondiscono, con analisi e riscontri, la linea dimostrativa del Convegno: di E. Mariano, che ha ricondotto il tema sociale affiorante in *Canto novo* ai contatti con il positivista professore pratese T. Zucconi; di I. Ciani, che, dalle recensioni e dalle liriche degli anni 81-82, ha rilevato appunto che "nel ruolo di scrittore 'sociale' D'Annunzio aveva inteso mostrarsi ai lettori dei fogli romani"; di G. Oliva, che ha proposto una fonte figurativa verista per il racconto *La veglia funebre* (1885); e di A. Rossi, sulla tecnica dannunziana di appropriazione e inglobamento delle fonti veristiche folkloriche e letterarie.

Di impianto analitico e applicativo, il II Convegno svolge alcune premesse già affiorate nel precedente, esaminando in atto nelle singole opere la tecnica costruttiva del paesaggista, vale a dire la capacità dannunziana di modulare per esiti diversi (naturalistici, lirici, simbolistici e musicali, secondo E. Paratore) la rappresentazione naturale. Predomina nei vari interventi l'attenzione rivolta ai testi narrativi e teatrali ma non mancano gli approfondimenti del versante poetico: sul simbolismo del paesaggio come fatto di stile nel *Poema paradisiaco*



(O. Macrì); sulle suggestioni shelleyane in direzione panica (J. R. Woodhouse); sulle fonti vocabolaristiche della terminologia floreale (P. Gibellini); sul *tòpos* dell'*hortus conclusus* tra versi e prosa (K. Maier-Troxler); sui dantismi nella *Canzone d'oltremare* (E. Di Poppa Volture) e in *Forse che sì forse che no* (L. Testaferrata); e sul valore produttivo degli schemi e inventari paesaggistici dei *Taccuini* (I. Ciani).

Il III Convegno, primo dei cinque dedicati a singole opere dannunziane, svolge secondo un piano sistematico l'analisi del *Trionfo della morte*, il romanzo del '94 per il quale la trafila storico-critica messa in rilievo da E. Circeo e da U. Russo e il riscontro della fortuna editoriale, interpretativa e letteraria (segnalata per varie aree da J. R. Woodhouse, F. Meregalli, G. C. Rossi e J.-M. Tosi) assegnano una posizione centrale nella produzione dannunziana. Lo ribadiscono la relazione di E. Paratore, che insiste sulla "complessa tensione" del romanzo e sui suoi lieviti culturali (Nietzsche, Wagner, Dostoevskij, Zola), e i fini contributi in questa direzione di P. Treves (sulle "preziosità classicistiche"), di G. Tosi (sulla filigrana delle letture francesi), e di E. Mariano (su Nietzsche, Wagner, Zola, nella genesi stratificata dell'opera); in una prospettiva critico-stilistica si collocano invece gli interventi di I. Ciani (sui rapporti tra l'interrotto romanzo del 1890, *L'invincibile*, e il *Trionfo*), di P. Buscaroli (sulla poetica musicale wagneriana generatrice del romanzo), di E. De Michelis (sulla tecnica della ripetizione verbale come procedimento stilistico), e infine di O. Macrì (sul sonetto dannunziano *Un ricordo*, il terzo dal titolo omonimo nel *Poema paradisiaco*, soluzione simbolista dell'*Infinito* leopardiano).

In occasione dei cento anni della prima pubblicazione (1982) di *Canto novo*, il IV Convegno esamina la raccolta giovanile nella sua gestazione e nei suoi caratteri di libro compiuto in risultati e di preludio agli esiti più maturi dell'arte poetica dannunziana. Fondamentale in questa prospettiva il discorso aperto sulle due redazioni (1882 e 1896, definitiva) da G. Beniscelli, in vista dell'edizione critica, e da E. Paratore in un confronto tematico-formale che assegna il primato alla prima per "forza cromatica", narrativa e paesistica, mentre E. Mariano si sofferma sulla redazione del 1896, vista come avvicinamento alle *Laudi* in termini di "grecità". Al momento genetico della raccolta, nel suo farsi in consapevolezza poetica e tecnico-artistica, mirano varie relazioni, da quella di I. Ciani sull'ideazione del *Canto* attraverso il documento dei versi sparsamente pubblicati (1981-82) e dell'epistolario; di A. Rossi sullo sfondo letterario prevalente — la scuola carducciana — da cui si eccettua il verso dannunziano; di G. Bàrberi Squarotti sull'allontanamento dal modello barbaro carducciano (e in ambito metrico si veda pure l'intervento di O. Giannangeli); a quella di E. Circeo sui punti di contatto con i racconti di *Terra vergine*; di E. De Michelis sull'ambiente letterario entro cui si determinò l'*exploit* espressivo e stilistico dannunziano. Di una lirica dispersa (datata 5 febbraio 1882) e non più rivista dal Poeta, G. Oliva fornisce una puntuale analisi, che la situa senza incertezze nell'alveo formale di *Canto novo*.



Nell'ambito del V Convegno, dedicato all'intero arco dell'attività giornalistica dannunziana e quindi al multiforme di una scrittura spaziente attraverso vari "generi letterari" giornalistici, tra i molti che si potrebbero citare, si segnala almeno il contributo di E. Mariano, che mette in luce negli articoli del periodo romano la presenza di tracce di "grecità" e di "natura", vale a dire una tematica estetica in evoluzione verso le *Laudi*; e il saggio di P. Alatri sulla produzione giornalistica politica (1880-1920), il quale, dall'esame degli articoli sulla marina da guerra, de *La bestia elettiva* (18922) e de *Il caso Wagner* (1892), e dagli scritti giornalistici per le campagne elettorali o per l'intervento in guerra, ricostruisce alcuni nodi ideologico-politici essenziali in quella attività non marginale, anzi affiorante "in momenti ben precisi, quando [D'Annunzio] senti l'esigenza di farsi banditore delle sue posizioni e di diffonderle più largamente": il nazionalismo, la visione antidemocratica, che s'inseriva nella tradizione antiparlamentarista postrisorgimentale e che si collegava nel contempo alle suggestioni del superomismo elitario, l'interventismo vissuto come esperienza egocentrica, preannunciando la dimensione oratoria dei proclami e dei discorsi fiumani. Risultati interessanti e inediti propone l'accurata disamina della cultura e letteratura tedesca del VI Convegno, nel quale, ai nomi consueti di Nietzsche, Wagner e in minor misura Schopenhauer, ampiamente scrutinati in vari contributi, si affiancano Heine, Klopstock, Winckelmann; fondamentali per illuminare questa zona poco nota della cultura dannunziana (rispetto al più sondato versante francese) risultano gli spogli di letture tedesche documentate dalla relazione di I. Ciani sulla base dei "segni di lettura" riscontrabili nei volumi dannunziani oggi conservati nella biblioteca del Vittoriale (analogo procedimento di riscontro è nell'intervento di S. Costa sulle letture burckhardtiane). La seconda parte del volume degli Atti è incentrata sulla fortuna dell'opera dannunziana nei poeti e nella cultura tedesca tra fine Ottocento e primo Novecento (una fortuna interrotta dal discrimine cronologico della guerra), mentre sull'intero arco novecentesco si muove la ricerca di K. Maier-Troxler documentando la non ricca mole di traduzioni e di studi dannunziani in area tedesca.

Le due tragedie degli anni 1904-05, *La figlia di Jorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, che formano il tema del VII e IX Convegno, sono indagate con la consueta ricchezza di interventi critici in un ventaglio di letture e approfondimenti (analisi dei personaggi, delle componenti culturali dei drammi, degli aspetti scenico-rappresentativi, fortuna critica, ecc.), che, per la sua completezza costituisce un utile punto di riferimento per lo studio della drammaturgia dannunziana. Un particolare rilievo va inoltre riconosciuto ad alcune ricerche, presenti nei due volumi di Atti, di carattere più propriamente filologico e stilistico: così ad esempio i contributi di I. Ciani insistono sulla genesi delle tragedie, ripercorrendo per entrambe la trafila d'ispirazione e compositiva; il saggio di E. Mariano rileva il trattamento mitico-rituale della *Figlia di Jorio* sulla base degli abbozzi e dell'autografo; della stessa tragedia F. Gavazzeni studia la versificazione "ritmica" e R. Bertazzoli la gamma delle

correzioni autografe.

Sul *Notturmo* e sul D'Annunzio notturno (l'aggettivo significativamente, nota E. Paratore, è arrivato a designare l'autore dall'opera) gli Atti dell'VIII Convegno forniscono un campione di indagini e letture di spiccato rilievo, sia per l'attenzione filologica rivolta al complesso itinerario compositivo dell'opera (relazioni di L. Magrini e C. Riccardi) e alle anticipazioni "notturne" reperibili in altri testi dannunziani (C. Martignoni e L. Testaferrata), sia per la presenza di un settore di contributi (E. Circeo, G. Luti, F. Contorbis, S. Costa, M. Ghilardi, C. Maggi-Romano) rivolti a sondare la ricezione critica e letteraria della scrittura notturna, la sua interferenza con alcune figure salienti (Serra, Croce, Prezzolini, Cecchi, Ungaretti, Marinetti, ecc.) dell'esperienza novecentesca. Un percorso analitico assai sensibile è quello proposto da G. Bàrberi Squarotti, il quale legge il *Notturmo* come "relazione dall'oltretomba", dettata in un perpetuo presente secondo il modulo della "visionarietà", "la tragedia segreta" del libro consistendo proprio in quella condizione di passività, impotenza e inazione, che diviene "l'oggetto della scrittura". Notevole infine, per le implicazioni sullo stile, l'intervento di A. Sorella sulla strategia lessicale del *Notturmo* (delle *Faville* e del *Libro segreto*), evidenziata attraverso gli spogli dei sostantivi suffissati (in -mento, -zione, -ura, -io), operanti secondo una tendenza equilibrata di arcaismo ricercato e di adeguamento all'uso letterario moderno.

Luigi Trenti  
*Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*

# REVIEWS AND NOTES

## ITALIAN BOOKSHELF

With the collaboration of  
Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Gustavo Costa, and John P.  
Welle

Italo Borzi, ed. *L'Italiano come lingua seconda in Italia e all'Estero. Atti del Convegno Organizzato dai Ministeri Affari Esteri e Pubblica Istruzione. Roma, 1-4 Marzo 1982. Supplemento alla rivista Vita Italiana, Documenti e Informazioni, n. 3/1982, Quaderno n. 40. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984. Pp. 502.*

Si tratta degli Atti, a trascrizione quasi integrale anche di interventi molto brevi, del primo importante Convegno dedicato ai problemi essenziali dell'insegnamento dell'Italiano come seconda lingua allo scopo precipuo di assicurarne la diffusione.

Una cosa certa lega questa documentazione assai interessante del lontano 1982 alla realtà moderna ed attuale: l'elogiabile sforzo di continuità del Ministero degli Esteri che, in collaborazione via via con altri Ministeri, ha saputo percepire e sostenere l'importanza centrale della lingua italiana ed ha sponsorizzato una serie di congressi, raccordandoli ultimamente alle problematiche dei flussi migratori, indicando con insistenza che la nuova immagine di un'Italia leader a livello delle potenze mondiali è intrinsecamente legata alla centralità della sua lingua e quindi della sua cultura.

Non a caso si è infatti vista intensificare la collaborazione a questo proposito tra il Ministero degli Esteri ed il Ministero dei Beni Culturali culminata, per noi operatori del settore nord Americano, nel grande Congresso ITALIA-U.S.A. della primavera 1987 a Palazzo S. Michele per esaminare come l'Italia possa meglio sostenere e garantire la vitalità della sua lingua/cultura nei settori primario, secondario ed universitario negli Stati Uniti. Risuonano ancora vive le conclusive parole del discorso di inaugurazione pronunciate dall'Onorevole Giulio Andreotti, Ministro degli Affari Esteri, che dopo aver illustrato intenti e propositi dell'indetto Convegno ed aver elencato possibili forme di intervento del Governo auspicava l'intensificarsi dei rapporti a due tra singole università statunitensi e singole università italiane. La complessità della situazione e le difficoltà relative ad una programmazione organica e relativo finanziamento di iniziative concrete facevano prevedere tempi lunghi. Già fin d'ora comunque s'intravedono segni di maggior concretezza e stabilità anche grazie all'avvicinarsi delle celebrazioni relative al quinto centenario della scoperta delle Americhe che ha permesso una serie di iniziative nel campo della ricerca e collaborazione scientifica, per esempio tra l'Università di Genova e l'Ohio State University, destinate ad incrementare i rapporti linguistico-culturali nazionali. Insomma, la prima raccomandazione del documento finale del primo Congresso (1982) è stata accolta e se ne vedono i primi frutti.

Per quanto riguarda i contenuti specifici degli Atti del 1982, oltre all'accluso elenco di circa 25 pagine relativo ai libri esposti alla mostra bibliografica di italianistica allestita in occasione del Convegno e suddivisa in una parte generale ed un'altra dedicata ai vari



Paesi — di grande sussidio per una consultazione veloce, sono distribuiti in quattro grandi temi: 1. Chi studia l'Italiano e perché; 2. Modelli e Contenuti di Apprendimento; 3. Le Didattiche e la Preparazione degli Insegnanti; e 4. L'Emigrazione e l'Insegnamento dell'Italiano. Dal punto di vista strutturale, i primi due temi si possono definire di tipo più teorico e generale, mentre il terzo e quarto esprimono realtà specifiche inerenti alla didattica. Mentre per i primi due temi si hanno in ciascun caso solo due relazioni con un maggior numero di interventi ed una replica formale, per gli ultimi due si vede necessariamente un proliferare delle relazioni che passano a quattro nel terzo tema e ad otto nel quarto, sette delle quali nella seconda parte inerente alle aree specifiche.

Il soggetto del primo tema relaziona "Le Motivazioni dello studio della lingua Italiana all'estero" di U. Vignuzzi, al tema complementare di T. De Mauro sull'utilità di tale studio, "A che cosa serve l'Italiano per chi lo studia". Oltre ai relatori, intervengono in ordine S. Valitutti, F. Sabatini, A. Wilkin e I. Baldelli per la prima relazione; e, G. Freddi, M. Dardano, B. M. Tedeschini Lalli, A. Fiorato, S. Potestà, J. Jernej, A. Wilkin, S. Jensen e B. Tosco Jacopini, per la seconda. Per quanto riguarda invece la tematica dei modelli e contenuti di apprendimento (tema 2) ci sono due relazioni, una, di I. Baldelli che analizza modelli d'italiano come lingua seconda, e l'altra di V. Lo Cascio che presenta invece i "Criteri di scelta dei contenuti linguistici". Le sezioni del terzo tema contengono la relazione di W. D'Addio Colosimo, inerente all'"Insegnamento dell'Italiano nel quadro dei recenti sviluppi glottodidattici" per quanto riguarda l'aspetto didattico, mentre, per ciò che concerne la preparazione degli insegnanti A. Rocchetti si sofferma su concetti di formazione; N. Galli De' Paratesi, sulla competenza linguistico-comunicativa e analitica dell'apprendimento; e, infine, P. Evangelisti Allori illustra delle "Ipotesi di corsi di formazione".

L'interesse sembra tuttavia culminare nel quarto ed ultimo tema delle specifiche aree migratorie dopo la relazione introduttiva di A. Tosi su "La Seconda Generazione dell'Emigrazione e i problemi dell'insegnamento dell'Italiano". Le specifiche aree descritte ed analizzate in diverso grado vanno dal Canada (M. Danesi), all'Argentina (D. Petriella), all'Australia (G. Carsaniga).

L'Italiano negli Stati Uniti è trattato tradizionalmente da J. Tursi mentre da un punto di vista più strettamente linguistico viene descritto, nei suoi processi di acquisizione ed evoluzione da M. Saltarelli che lo inserisce nel quadro tipologico delle lingue d'emigrazione che come concetto si caratterizzano, a confronto ed in opposizione all'originale (O) o standard (S), in tre tipi o fasi che ne sottolineano il graduale processo sulla via dell'estinzione. Gli stadi che risultano ben definiti sono quindi: 1. il "fading" (perdita-riduzione e quindi semplificazione); 2. il "pidgin" o pidginizzazione (riduzione ulteriore con fasi di ristrutturazione e sostituzione); e 3. il "fragment" o frammentazione tanto avanzata da essere qualificata, secondo la tipologia di K. Whinnom (1971), come "ibridizzazione terziaria." In prospettiva storica e sociolinguistica a questi tre massimi stadi corrispondono, in ordine, la generazione emigrata (L-1) con lingua acquisita in patria; la seconda generazione (L-lem) con conoscenze linguistiche proprie dell'ambiente d'emigrazione (cioè i giudizi grammaticali non sono più dipendenti dalle norme in vigore in patria); e, infine, l'apprendimento come lingua seconda in ambiente normativo molto debole e quindi di 'ridotta funzionalità comunicativa'. Per quanto riguarda le altre lingue in rapporto all'emigrazione, invece di aree specifiche ci sono tre relazioni concernenti rispettivamente l'area francofona (R. Simone), quella germanofona (M. Vedovelli) e l'anglofona (J. Cremona). Generalmente ogni relazione comporta dei riferimenti

bibliografici specifici distinti dalla sopra accennata bibliografia degli atti, che restano sempre un punto di riferimento nel tempo ed ai quali si dovrebbero relazionare le eventuali valutazioni critiche del progresso concreto di iniziative, a favore della lingua/cultura italiana, auspiccate fin d'allora e che dovrebbero essere affidate ad enti dotati di una struttura moderna che ne garantisca l'attuabilità in tempi ristretti.

Luciano F. Farina, *Ohio State University*

**Italiana: Selected Papers from the Proceedings of the Third Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian (December 27-28, 1986. New York, N.Y. Ed. Albert N. Mancini, Paolo Giordano, and Pier Raimondo Baldini. Pp. 375.**

Non è una vera e propria rivista e neppure il testo completo degli *Atti*, questa *Italiana* che salutiamo qui, quanto la rassegna dei lavori più promettenti ed interessanti che furono presentati all'annuale convegno dell'AATI di New York alla fine del 1986: e, al tempo stesso, una raccolta, in veste tipografica semplice, ma dignitosa, che, per di più, offre anche la promessa di un annuale ritorno.

Come ogni collettanea di saggi, *Italiana*, realizzata dall'équipe di Mancini, Giordano e Raimondi, si propone di offrire all'attenzione dell'italianista, come afferma Mancini nell'introduzione, la ricchezza e la multiforme natura delle proposte critiche degli studiosi nord-americani nella molteplicità dei loro approcci critici e metodologici. Ed è appunto l'abbondanza e la qualità del materiale presentato in italiano e in inglese a colpire piacevolmente il lettore.

Scorrendo l'elenco degli autori, troviamo che gli editori hanno scelto di accogliere nomi noti e meno noti, studiosi affermati e giovani promesse, rappresentanti l'italianistica in tutte le regioni di questo continente.

Tre vaste categorie (lingua e linguistica, bibliografia e letteratura propriamente detta) raccolgono trentadue lavori. La sezione "Lingua e linguistica" accoglie tre studi. *The Development of Metaphorical Competence: A Neglected Dimension in Second Language Pedagogy* del linguista Marcel Danesi presenta un'analisi della strategia pedagogica che suggerisce l'uso e l'inserzione della metafora nei corsi di lingua: un'innovazione che permetterà di sviluppare negli studenti una "communicative proficiency" e al contempo una migliore comprensione del patrimonio metaforico (e quindi psicologico-culturale) della lingua da studiare. Robert J. Di Pietro, in *An Interactive Approach to Conversation in Italian*, suggerisce metodi e tecniche che permettano alla creatività dello studente di esprimersi e di liberarsi dalla "camicia di forza" pedagogica che l'insegnante, spesso con le migliori delle intenzioni, lo costringe ad indossare. In un campo più specificamente teorico, Jana Wizzmuller-Zocco (*The Legge Tobler Mussafia from a Textual Perspective*) studia la sintassi dei pronomi atoni e le motivazioni della loro posizione in esempi dei primi secoli della nostra letteratura. Più direttamente pedagogica e pratica, la comunicazione di George Konchar (*Expanding the Advanced Language Italian Class*) fa il punto sulle innovazioni tecniche e pratiche più recenti nell'insegnamento della lingua e offre spunti dinamici per la creazione di nuovi, appropriati materiali pedagogici. La sezione *Bibliography* raccoglie gli interventi di Marco Santoro e di Eleanor Morgan-Rodini. Nel primo, *Glosse a margine del catalogo delle secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Santoro offre alcune postille metodologiche al suo studio sulle secentine napoletane, fresco di stampa all'epoca del convegno newyorkese. Eleanor



Morgan-Rodini (*Computer Searching of Humanities Databases*) analizza la parte che le nuove tecniche computeristiche possono rappresentare nella ricerca, facilitando allo studioso che sceglie di indagare sulle differenze e le tecniche delle varie banche di dati il recupero pressoché istantaneo di vastissime bibliografie.

Ovviamente, la parte del leone è data dall'analisi letteraria: ventisei interventi relativamente ben distribuiti attraverso la periodizzazione tradizionale.

Wayne Storey (*The Missing Picture in the Text of Escorial e.III.23: Guittone's Trattato d'amore*) studia la presenza di Guittone d'Arezzo nella letteratura predantesca, in particolare la funzione della miniatura come parte essenziale del manoscritto. Margherita de Bonfils Templer, in *Ragione e intelletto nel Convivio*, riflette sulla funzione della Grazia nello sviluppo delle conoscenze umane secondo Dante, mentre Franco Masciandaro propone un'interpretazione nuova dell'amore tra Paolo e Francesca, quasi un desiderio di ricreare il mito del paradiso terrestre perduto (*The Paradise of Paolo and Francesca and the Negation of the Tragic: A Dramatic Reading of Inferno V*, 97-138) e Joy Hambuechen Potter (*Beatrice Ammiraglio: Purgatorio V*, 97-138) riesamina l'ambiguità fascinosa e la funzione di una certa diminuzione della femminilità da parte di Beatrice negli ultimi canti della *Commedia*.

In *Petrarch and the Poetics of Aletheia* Paul Colilli, partendo dalla valutazione essenzialmente negativa che ebbe Heidegger dell'Umanesimo italiano, traccia interessanti paralleli petrarcheschi, soprattutto nella sua ricerca e definizione del vero, mentre, sempre in campo petrarchesco, Eugenio Frongia definisce l'"*insanabilis scribendi morbus*" del poeta (*Petrarch and the Dynamics of Writing in Familiars XIII*, 7) come celebrazione della forza divina celata nell'uomo.

Arshi Pipa presenta un *excursus* nel territorio pressoché ignoto anche a gran parte degli "addetti ai lavori" (ma quanto mai ricco di interesse) degli umanisti esuli in Italia dalla natia Albania (*Umanisti italo-albanesi*). Peter Carravetta (*In Pursuit of the Chameleon: The Interpretations of Pico*) offre una densa analisi dell'epistemologia pichiana; Theodore Cachey studia la revisione dell'edizione de 1505 degli *Asolani* (*On the Biographical and Cultural Background for Pietro Bembo's Revision of the 1505 Asolani*); Giuseppe Falvo (*The Rhetoric of Human Conduct in Castiglione's Cortegiano*) esamina la componente retorica nella creazione del modello umano proposto dal Castiglione; Michael Lettieri offre *Some Considerations for a Critical Edition of Pietro Aretino's Orazia*, una delle opere più lodate dell'Aretino e di cui, tuttavia, si attende ancora una accurata edizione critica.

In un saggio comparatista, Nancy D'Antuono esplora l'influsso spagnolo sul teatro italiano del Sei e Settecento (*The Commedia alla spagnolesca: Theatrical Success, Literary Failure*) e Rinaldina Russell (*Religious Authority and Seventeenth Century Theories of Lyric Poetry*) considera la penetrazione ideologica della retorica seicentesca da parte dell'autorità religiosa. Salvatore Cappelletti offre una seria disamina dell'*Origine e sviluppo della commedia borghese*, dalle fonti cinquecentesche allo sviluppo nel teatro europeo del Settecento.

Daniela Bini (*Leopardi e Michelstaedter tra autenticità e inautenticità*) sonda le motivazioni del rifiuto del poeta goriziano ad accettare il "fingo" dell'io poetico leopardiano; Silvio Covi (*La Sixtine di Remy de Gourmont: Stilnovismo e simbolismo*) trova in Remy de Gourmont un complesso amalgama di archetipi stilnovistici e di realismo pessimista, quasi preludio ai traumi letterari del Novecento.

*Prisoners of Passion: Women and Desire In Matilde Serao's romanzi d'amore* di Deanna Shemek risolve la liberazione della passione con la femminizzazione della



redenzione nell'opera della scrittrice sarda. Umberto Mariani offre un'acuta analisi comparativa delle forme e dei contenuti del teatro di Pirandello e della loro influenza sul teatro occidentale contemporaneo (*Pirandello all'origine del teatro esistenzialista e dell'assurdo*), mentre, sempre in tema pirandelliano, Maria Rosaria Vitti Alexander studia le *Tecniche filmistiche in alcune Novelle* per un anno. Beno Weiss propone una lettura in chiave psicoanalitica de *Il malocchio* (*Svevo's Fascination with the Occult*); Robin Pickering-Iazzi documenta il risveglio dell'autocoscienza della donna attraverso l'analisi di novelle di scrittrici apparse nella *terza pagina* del "Corriere" e del "Giornale d'Italia" del primo Novecento (*The Poetics of Discovery: Female Storytelling and the terza pagina in Early Twentieth Century Literature*). Anthony J. Tamburri esamina la voce poetica dell'ultimo Palazzeschi dopo un silenzio di mezzo secolo (*Aldo Palazzeschi's Later Poetry: A Continuation*); Nicholas Patruno considera pregi e difetti delle traduzioni di Vittorini da Steinbeck in relazione alla spesso inadeguata conoscenza linguistica del traduttore e alla difficoltà intrinseca di rendere in italiano concetti e realtà tipiche del mondo americano (*Vittorini Translator of Steinbeck*). Nel contesto delle letterature regionali, un territorio in cui la presenza degli italianisti americani si fa sentire da tempo, Mario Aste esamina l'opera letteraria di Gavino Ledda nel contesto della "questione sarda" (*Ledda's Politics of Language from Padre padrone to Lingua di falce*). Angela M. Jeannet studia lo sconvolgimento prodotto dal mondo moderno nel mondo rurale veneto (*The Worlds of Ferdinando Camon*), e FIORA BASSANESE legge nella narrativa di Tomizza (*Of Priests and Politics: Fulvio Tomizza's La miglior vita*) i conflitti e le tensioni fra italianità e slavismo della popolazione frontaliere istriana.

Come si vede, uno *smorgasbord* succulento. E se mi è permesso di formulare qualche piccolo suggerimento pratico per migliorare l'aspetto estetico dei prossimi numeri, chiederei che la divisione in sillabe dei lemmi italiani, lasciata spesso all'arbitrio automatico di un'elettronica essenzialmente anglografa, sia sottomessa all'intervento umano che rimetta al posto giusto, tanto per fare un esempio, quelle benedette *s* impure alla fine della riga. Inoltre, il corpo tipografico delle note dovrebbe essere ridotto, in modo da separarle graficamente, come è giusto, dal testo dei saggi. Avrei tolto inoltre, qua e là, quegli accenni all'aspetto di presentazione orale dei testi qui proposti che sono sfuggiti all'occhio, peraltro attento, dei curatori di questa raccolta, un insieme, mi piace sottolinearlo, quasi del tutto immune da refusi. Ma sono *nugae* che nulla tolgono al valore di un'idea e all'ottima sua realizzazione, di cui è giusto felicitare gli organizzatori.

Tra la stesura di queste note e la loro pubblicazione è intervenuta l'uscita del secondo volume di *Italiana*, migliorata, quanto a veste tipografica, e ricca di interventi sempre estremamente variati e suggestivi. Non possiamo che ripetere i rallegramenti a chi ha saputo radunare e dare alla luce questi lavori ed augurarci che *Italiana* possa continuare la sua presenza nel mondo degli Italianisti nordamericani.

Luigi Monga, *Vanderbilt University*

*The Writings of Medieval Women*. Tr. and intr. Marcelle Thiébaux. New York: Garland, 1987. Pp. xviii+250.

Though several books, similar to this one, giving excerpts and biographical sketches of medieval women and their writings have already appeared, this volume is well worth acquiring. It is beautifully written and typeset, on acid free paper, and finely bound. In

format it is not unlike a miniature *Matrologia Latina*, as it were, giving biographies, followed by texts. Its counterparts are Katherina M. Wilson's *Medieval Women Writers* and Elizabeth Alvilda Petroff's *Medieval Women's Visionary Literature*. All three books deserve to be on the feminist medievalist's bookshelf.

Within the pages of *The Writings of Medieval Women* we focus on and meet at least twenty-one medieval women, from Spain, Italy, France, Provence, Germany, England, Byzantium, and elsewhere. Singularly lacking from its pages are the powerful women who wrote strong letters to popes, Saints Catherine of Siena and Bridget of Sweden. Because of the nature of the book, more extensive bibliographical materials could not be given, though these would have been appreciated.

The volume begins with late fourth-century Egeria as "Pilgrim to the Holy Land." Into this introductory account and the accompanying textual excerpts are woven references to other women, to Sylvia, Melania, Paula, Eustochium and Marthana. The introduction recounts the shrines Egeria visited and the liturgies she observed. The passages given from her work are about the Black King Agbar, believed to have received a letter from Christ, the shrine of Thecla, the woman friend of Paul, and that of Euphemia, and the account of the Adoration of the Cross on Good Friday in Jerusalem. The notes are detailed and excellent, as indeed is the case throughout this volume. Next comes an "Ill-Fated Gothic Queen," Amalasuntha of sixth-century Italy, daughter of Boethius' Emperor Theodoric, who restored to Boethius' children and father-in-law his confiscated estates, but who was less efficacious with her familial political problems, writing pathetic state letters to the Emperor Justinian, to his wife, and to the Senate of Rome.

Next, the volume discusses three nuns in Merovingian Gaul of the sixth and seventh centuries, Radegund of Poitiers, Caesaria of Arles and Baudonivia of Poitiers, written about by Gregory of Tours, Venantius Fortunatus and Caesarius of Arles. Given here are excerpts from these women's histories, saints' legends and letters, the following chapter including an anonymous letter by a woman found in the same manuscript as Baudovinia's Life of Radegund, likewise using the image of wise versus foolish virgins for their profession as nuns. Following these is a hilarious secular satire by Eucheria of Marseilles, in brilliant rhetoric, joking about an unacceptable suitor.

Then we have the Carolingian Dhuoda of the ninth century, writing to her estranged sons, attempting through this treatise to educate them and making use of anagrams and etymologies. A lovely image is given here of books and mirrors. The following century gives us Hrotswitha of Gandersheim. Rather than including one of her plays, this book presents excerpts from her history of Otto I, giving the account of the founding of the monastery of Gandersheim. Following upon that history we have the eleventh-century Byzantine Princess Anna Comnena describing the outrageous Norman Bohemund's appearance at court.

A lengthy chapter presents the visionaries, Hildegard of Bingen and Elizabeth of Schönau, of the twelfth century. Next, from the very early twelfth century, we meet Queen Matilda of England, who was formerly called Edith, of Scottish and Anglo-Saxon royalty, married to the Norman Henry I of England. She was patron of St. Anselm and also responsible for ordering a poetic version of the *Voyage of St. Brendan* and a biography of her mother, St. Margaret of Scotland. The volume includes several of her letters to St. Anselm, Archbishop of Canterbury, in one of which she quotes from Cicero, and one to Pope Pascal. This is followed by a chapter on women troubadours, such as the Countess of Dia, giving their biographies and verses, and next one on Marie de France,



presenting *Laüstic*, or the *Nightingale*, and two of her fables.

Two chapters follow on women mystics, Mechtild of Magdeburg of thirteenth-century Germany and Julian of Norwich of fourteenth/fifteenth-century England, their works stressing erotic imagery in the first instance, feminine in the second, in their contemplation of God. The volume concludes with Christine de Pizan of the fifteenth century, giving her love ballads.

Throughout the volume, by means of the selections of texts, is the awareness and demonstration of the potentially great intelligence of women and of the fine gifts and talents they could manifest in the field of literature; yet at the same time, the volume presents the sense of their powerlessness in the political sphere, even when these women are queens. It is for these reasons that women who attained great spiritual and political power, like Catherine and Bridget, should have been included. Of value too would have been a reflexivity and emphasis upon the relationship of medieval women to literacy, since it is through this medium that we encounter these women and through which they have left their records of themselves for us. In this volume, we can perhaps find mirrors of ourselves, through a glass darkened only somewhat with time.

Julia Bolton Holloway, *University of Colorado, Boulder*

**Manuela Colombo. *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1987. Pp. 113.**

Quest'opera di Manuela Colombo, apparsa nella collana "Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia", si presenta come uno studio lineare, utile soprattutto come strumento di ricerca e consultazione; un'analisi ricca di spunti e completa della "storia" di un lessema particolarmente significativo nella prassi poetica dantesca. L'autrice offre dati di ogni genere, sempre corroborati da numerose fonti, con una bibliografia ragionata ed esaustiva che include testi, studi, dizionari, repertori, lessici, concordanze: strumento utilissimo per chi voglia approfondire questo campo di ricerca, operando ulteriori scandagli nella direzione indicata. È un libro che, entro i ragionevoli limiti che si propone, riesce utile come fonte preziosa di informazioni, suggerendo, senza forzature di comodo, una linea di ricerca e di interpretazione dei testi.

La Colombo chiarisce in una breve premessa i criteri della sua analisi, messi a fuoco nell'introduzione, con "lo stato della ricerca", che ha come assunto principale "lo studio della nozione e del linguaggio dell'ineffabilità" (12). L'impostazione metodologica implica due ordini di problemi: il primo retorico, secondo una prospettiva di taglio storico-linguistico, che delinea la storia di un gruppo di lessemi chiave — *ineffabilis*, *ineffabilitas*, *ineffabiliter* — dalla patristica agli usi danteschi, fino a testi della seconda metà del XIV secolo; l'altro di carattere mistico-religioso, con una ricerca di fonti, anche bibliche, e di influenze sull'opera dantesca, dalla *Vita nuova* al *Paradiso*. Nello stilnovo, per esempio, il nostro *topos* si chiarisce come riconosciuta incapacità di esprimere le qualità della donna o il proprio sentimento d'amore. In questa poesia profana si insinuano elementi che derivano dalla tradizione mistica, o almeno filosofica: si pensi, solo per fare un esempio, al cavalcantiano "Chi è questa che ven . . .", evidente analogia tra Madonna e la sposa del Cantico dei Cantici: "Quae est ista quae progreditur . . ." (17). Anche nella scrittura dantesca, fin dal libello giovanile, la tradizione retorico-letteraria si carica, come vedremo, di motivi mistico-religiosi.



Il testo si articola in cinque capitoli che tracciano con chiarezza, cronologicamente e per nuclei di lessemi e sintagmi, la storia dell'aggettivo *ineffabilis* e dei suoi derivati. Il primo capitolo è dedicato al reperimento dei dati relativi nella cultura latina classica e medievale, ad una breve "storia" del termine secondo una schedatura diacronica tesa a "definire il valore semantico e l'area di pertinenza dei lessemi in questione" (19). Nel mondo classico non si hanno attestazioni del lessema prima della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, e qui solo nell'accezione di "impronunciabile, fisicamente irripetibile"; è in Apuleio che registriamo lo slittamento del termine da un'area linguistica ad una religiosa. Ma la prima decisa presenza del termine si avrà negli scritti di Agostino, "forse il primo ad usare in lingua latina il lessema *ineffabilitas*" (23). Uno spoglio minuzioso delle varie occorrenze ci testimonia così una modesta presenza pagana, una sporadica diffusione nel mondo classico. Notevole importanza rivestono gli scritti dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, con un lessico ricco di sinonimi, come *indicibilis*, *inenarrabilis*. Secondo la teologia negativa dionisiana, *ineffabile* è un attributo che appartiene solo a Dio, al linguaggio religioso: facile il passo verso il *silentium mysticum*. I nostri spogli testimoniano una scarsa frequenza del sostantivo ed una forte presenza dell'aggettivo; la Bibbia non è mai importante a questo riguardo, dato che la *Vulgata* registra solo un *ineffabilem*: Dante deve aver avuto come fonti altri *auctores*. Nel passaggio dal fronte latino a quello volgare si precisa il dato che la sfera del divino è la sede privilegiata del *topos* dell'ineffabilità.

Sulla frequenza dei nostri lessemi nella scrittura dantesca si accentra il secondo capitolo: Dante, suona ovvio, "è il primo autore a fare uso nel nostro volgare dell'aggettivo ineffabile e dei suoi derivati" (31). Il valore mistico-religioso del lessema è un dato sicuro; la novità dell'operazione dantesca si rileva dall'uso, trasgressivo rispetto alla tradizione, del libello giovanile che attribuisce alla "gentilissima" qualità riservate solo alla divinità. "Ineffabile cortesia" (*Vita nuova* III, 1-2) è un nuovo sintagma coniato ad unire il concetto profano del nome con la valenza mistica dell'aggettivo; la veste del *topos* è duplice, sacra e profana: il motivo della *loda* si innesta su quello dell'ineffabilità. Notevoli sono anche le novità del *Convivio*: "Grazie a quest'opera s'introduce, con ogni probabilità, nel volgare del tempo il sostantivo *ineffabilitade*" (36). L'entusiasmo filosofico per la "donna gentile" si carica qui di significati mistico-religiosi anche in sintagmi come "ineffabile sapienza", già presente in Rufino e Zenone come "ineffabilis sapientia" (37): questo sintagma si divulgherà attraverso Agostino e Fulgenzio. Nel II e nel III trattato del *Convivio* si registrano usi eversivi del lessema, nel IV invece usi tradizionali: qui solo Dio è ineffabile, e questo prelude alla *Commedia*. A livello lessicale, i "dolcissimi ineffabili sembianti" della Filosofia portano alla *dulcedo* mistica come fonte di *ebrietas*, al *raptus*, all'ineffabilità: queste suggestioni mistiche presuppongono anche la presenza di Alberto Magno e di tutto l'albertismo. Nel III trattato si chiarisce la sproporzione tra la *vis* intellettuale ed il *verbum oris*, ripresa nell'Epistola a Cangrande per il I canto del *Paradiso*. La *Commedia* segna così il ritorno al tradizionale motivo dell'ineffabilità come qualifica divina: e a questo riguardo la studiosa offre numerosi esempi delle occorrenze, che si verificano solo nelle due ultime cantiche.

Il terzo capitolo è uno scandaglio nel volgare del XIV secolo teso ad individuare i reperti relativi ai nostri lessemi e il loro valore, per un'ulteriore conferma dei dati fin qui raccolti. Con l'aiuto di spogli elettronici, si ricava che "le prime occorrenze dei lessemi sono esclusivamente trecentesche" (54). La Colombo presenta questi "pionieri" della terminologia dell'ineffabile, tutti autori di letteratura religiosa, come Domenico Cavalca,

Giovanni Colombini e soprattutto Caterina da Siena, con cui si consolida l'uso dell'aggettivo e dell'avverbio. Si esaminano qui le fonti dell'uso cateriniano (ben trenta sono le presenze del sintagma "ineffabile amore"). Rimaniamo, con questi autori, in un ambito mistico-religioso, per cui l'ineffabilità resta un attributo che qualifica il divino; il lessema continua anche la valenza di "indicibile entro i limiti del linguaggio umano" (60). Il *topos* classico dello scrittore che ammette la propria insufficienza al tema trattato cede il passo all'ineffabilità come caratteristica propria della cosa cantata.

Completano il testo due capitoli, "di taglio differente" (61), tesi a mettere in luce certe fonti che hanno avuto una precisa influenza sull'operare poetico di Dante: il *Benjamin Major* di Riccardo di San Vittore, presente in filigrana nel XXIII canto del *Paradiso*; ed un passo apocalittico, "nemo novit nisi qui accipit" (*Ap.* 2, 17), riscontrabile nel vitanovistico "che 'ntender no la può chi no la prova" e in altri luoghi del *Paradiso*, oltre che in Brunetto e Guido Cavalcanti. Nel quarto capitolo, dopo aver mostrato la novità dell'operazione dantesca, la Colombo offre una prova di come certi passi mistici o scritturali abbiano influenzato luoghi danteschi. L'*excessus* (o *dilatatio*) *mentis* come cedimento memoriale di Dante nel XXIII canto del *Paradiso* si presenta con il denso linguaggio metaforico del *Benjamin Major* di Riccardo di San Vittore: questo *excessus* conduce alla "insufficienza verbale-espressiva" (63). La nostra autrice opera precisi sondaggi in questo uso metaforico dell'abate vittorino, dando al lettore "la possibilità di entrare nell'officina poetica dantesca" (71): all'immagine del sonno e della folgore si unisce quella dell'oblio nella contemplazione. L'*alienatio mentis* si traduce in questo oblio del mondo esterno e nell'impossibilità per la mente di ricordare. Termini come *mens*, *ignis*, *nubes*, *oblivio* / *mente*, *foco*, *nube*, *oblita* (68) testimoniano la stretta affinità tra i due testi e la sicura origine riccardiana.

Il quinto ed ultimo capitolo è dedicato all'esame del verso, già ricordato, del sonetto vitanovistico "Tanto gentile": "che 'ntender no la può chi no la prova" (73-74). Gli studiosi vi hanno ritrovato in filigrana passi di Brunetto Latini e di Guido Cavalcanti; la Colombo vi legge specialmente la formula apocalittica "nemo novit nisi qui accipit" (*Ap.* 2, 17). I sondaggi biblici e di autori mistici si infittiscono: troviamo ancora in Riccardo che il *verum gaudium* è l'*interna dulcedo*, intesa solo da chi la prova; notevole è la modificazione di *accipit* in *probat* presente in San Bonaventura e poi in Brunetto e in Guido. Il sintagma "dolcezza-gusto" sembra inserirsi in una tradizione di ordine mistico-religioso recepita da Dante nell'arco che unisce la *Vita nuova* al poema; questa citazione biblica "sarebbe dunque soltanto una piccola tessera" (89) di un ben più vasto mosaico.

Chiude il volume, come appendice al III capitolo, un'ampia schedatura dei passi di autori del XIV secolo in cui compaiono occorrenze aggettivali e avverbiali del nostro lessema: accanto a Domenico Cavalca, Giovanni Colombini e Antonio Pucci, si collocano in evidenza i numerosi reperti dai testi di Santa Caterina da Siena, con il frequente sintagma "ineffabile amore". Un'ampia raccolta di note esplicative al testo, molto minuziose eppur chiare, offre un ulteriore corredo di informazioni critiche, con precisi riferimenti storici e filologici, misura della serietà di questo strumento di consultazione. La documentazione dell'autrice è testimoniata dalla citazione di fonti numerose e di vario interesse, che ampliano il panorama del testo e suggeriscono ulteriori direzioni di ricerca.

Evidente è la complessità di una simile indagine e questo libro, nelle sue modeste dimensioni, ambisce solo ad articolare con chiarezza il vario atteggiarsi di un *topos* notevole per la cultura e la poesia di Dante: ne risulta uno studio condotto con impegno e



serietà. Anche se certi rilievi dell'autrice potranno essere approfonditi in ulteriori ricerche, questa analisi serba certamente un'interna coerenza alle sue linee direttive e metodologiche. La Colombo lavora dall'interno, ricostruendo per nuclei il percorso di un fortunato lessema con l'aiuto di spogli elettronici e di un'indubbia conoscenza della retorica classica e medievale: non giustappone i vari lessemi e sintagmi, ma li ordina e li analizza inserendoli nell'opera in cui li trova e nel clima culturale che li ha prodotti, e allargando la sua analisi dal livello retorico a quello mistico-religioso: è questo un campo di ricerca quanto mai aperto e certamente fecondo per l'esegesi dei testi danteschi.

Gli innegabili pregi del libro mi suggeriscono una velata riserva che nulla toglie, comunque, al suo valore: il reperimento e la citazione di numerose fonti, incluse quelle bibliche o di scrittori mistici, contribuiscono a volte ad allentare un po' la tensione della linea interpretativa scelta dall'autrice; perché anche qui, nonostante la cautela delle premesse teoriche, si tratta sempre, in ultima analisi, di una "scelta" di carattere personale. Con questo suo contributo, ricco di proposte metodologiche, la Colombo offre un'altra tessera preziosa al complesso mosaico della scrittura dantesca.

Sergio Corsi, *Loyola University of Chicago*

**John J. Guzzardo. *Dante: Numerological Studies*. New York: Peter Lang, 1987. Pp. 178.**

According to the Bible, God "arranged all things by measure, by number, and by weight" (Wisdom 11.21; in the Vulgate: "omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti"); and although, surprisingly, the author of the book under review does not discuss this fundamental text, he has certainly taken its message very much to heart. The four studies which form the book's kernel (three of them revised versions of previously published articles) all aim to provide evidence in support of Professor Guzzardo's initial contention that "the importance of the philosophy of number for Dante was intimately involved with 'true' artistic creations" (8); and they range in scope from a structural analysis of the relationship between poems and prose in the *Vita nuova* to detailed explorations of allegedly symbolic occurrences of particular numbers in *Inferno*, which, for Guzzardo, are "not solely a means to bring the poet's readers to a spiritual intuition of truth, but also to produce a 'text of salvation' which, through its revelations, could lead the reader to the same goal achieved by the pilgrim" (9).

The book begins with a sketchy "Introduction" (1-14), which seeks to trace a line of numerological thinking from Pythagoras via Plato and Augustine to Dante. Indeed, the (undefended) assumption that "Dante's ideas concerning number's place as a principle of order and interpretation most likely stem from the concepts of St. Augustine" (1) remains basic to Guzzardo's argument throughout the book, which draws consistently and heavily on a Platonic-Augustinian tradition of numerology at the expense of other, parallel, traditions (Biblical commentary, Hebrew gematria, Aristotelian number theory), which may or may not have been more accessible to Dante himself, but which should at least be thoroughly integrated into any numerological reading of a medieval text in the twentieth century. (In this regard, Guzzardo is quite right to call attention [10-11] to the significant presence of Plato's *Timaeus* in medieval culture, but number as such, rather than its application in geometry, astronomy, and so on, plays no very important part in that work.)



The four chapters which follow all bring numerological analysis to bear on some problematic feature of Dante's work. In the first, "Number Symbolism in the *Vita nuova*" (15-39), Guzzardo surveys the various arguments for the symmetrical arrangement of the thirty-one poems in Dante's *libello*, and argues, in the wake of Charles Singleton, that the divisions created by the placing of the book's three *canzoni* "can be assimilated into the Augustinian formula of *extra nos*, *intra nos* and *supra nos*" (22). He further suggests that the third of these "is not only a combination but also a transcendence of the two previous states" (22), and that the crucial relationship between the work's constituent parts is thus expressed in a structuring proportion of two-thirds to one-third. Within each division, Guzzardo also identifies subdivisions which govern the narrative's development within the book's overall structure (this is usefully clarified in a table, 30-31).

The next study ("The Noble Castle's Missing Gate," 41-59) takes as its starting-point the seven walls and gates of the castle described in *Inf.* 4:106-11, connecting these with Virgil's allusion to the unbaptized condition of the noble pagans (4:35), and arguing that they are seven in number because seven falls one short of eight, the numerical sign of that salvific baptism of which the pagans themselves have fallen short. The "fiumicello" surrounding the castle (4:108) is also incorporated into this reading, on the grounds that its "symbolism as the water which provides salvation . . . is negated in its description, by the poet, as something in which the specific nature of water is destroyed, that is, 'terra dura'" (53; the reference is to *Inf.* 4:109). In Chapter 4 ("Ulysses and the Four Cardinal Virtues," 61-86), Guzzardo compares Ulysses' account of his downfall (*Inf.* 26:136-42) with a Virgilian precedent (*Aeneid* 1:114-17), pinpointing a change from three to four in the number of rotations performed by the stricken and sinking ships described in each passage. He goes on to suggest that "the identification of Ulysses' last voyage with the number four is meant to focus upon a connection to the Cardinal Virtues" (62), of which Ulysses has "subverted the meanings . . . if they are compared to their significance within the Christian context of the pilgrim's journey" (62). Finally, Guzzardo examines the case of "Ugolino and the Eighth Day" (87-101), claiming that Ugolino's death on the eighth day after his fateful dream is another symbol of the interpretive blindness attributed to him elsewhere by John Freccero: Augustine read the day of Christ's resurrection as the eighth day of the week because it was the day after the sabbath, and so, by an "ironic reversal" (93), Ugolino dies on "a day which signifies, for Ugolino and all those who see only the letter, not the new life of salvation, but everlasting death" (93).

The book is completed by two appendices, the first of which (103-19) detects patterns based on the numbers seven and thirteen in the *Commedia*'s organizational framework, while the second (121-57) provides "A List of Meanings for Symbolic Numbers in the Middle Ages," drawn from a wide variety of sources, not related specifically to Dante, but potentially a useful and convenient source for quick reference.

This is, then, a book which deals with an interpretive principle of undeniable significance in the Middle Ages, and valiantly attempts to apply that principle to a particularly complex and demanding medieval text. Unfortunately, the results of such subtle speculation are not often very rewarding. This is partly because of the book's brevity: there is a hurried and insubstantial feel about all these studies, as though they had not yet been fully thought through or properly grounded in either methodology or scholarship. Some of the book's concrete conclusions are also open to challenge: for instance, it seems odd that the number seven should be a figure of the pagans' spiritual insufficiency in *Inferno* 4, when it usually symbolizes "completeness, universality . . .

totality . . . perfection" (according to Guzzardo himself, 129). The text of *Inferno* 33 nowhere actually specifies that Ugolino dies on the eighth day (the "poscia" of line 75 does not necessarily mean "immediately afterwards," and the interval involved therefore remains indeterminate). Even the contrast between the ship's four rotations in *Inferno* 26 and the three in *Aeneid* 1 seems to be a distinction without a difference: the conjunction "et" in "ter fluctus ibidem / torquet agens circum et rapidus uorat aequore uertex" (*Aen.* 1:116-17) is surely to be read as expressing sequence rather than simultaneity, so that "ter fluctus ibidem / torquet agens circum" corresponds to "tre volte il fe' girar con tutte l'acque" (*Inf.* 26:139), and "rapidus uorat aequore uertex" to "a la quarta levar la poppa in suso / . . . / infin che 'l mar fu sopra noi richiuso" (26:140-42). In other words, there is no "change" in Dante's version, and if the "quarta" of line 140 is a reference to the cardinal virtues, it is not based on any polemical contrast with Virgil.

Though interpretations of them may differ, there can be no doubt that these instances all involve numbers overtly present in the *Commedia*'s text. Perhaps more seriously, there are also grounds for a skeptical response to the numerical patterns identified by Guzzardo as implicit in the poem's organizational structure. Many of these depend on the counting of lines in cantos and *cantiche* and the feats of arithmetical virtuosity which can be performed with the figures thus obtained; but it should be remembered that none of this, intriguing though it sometimes is, has anything to do with the original conditions of the work's reception or with the normal experience of reading the *Commedia*. The Trecento public did not enjoy the benefit of manuscripts with line-numbers helpfully displayed in the margins, as they invariably are in modern editions; many of them no doubt heard rather than read the poem anyway, and it is hard to believe that they were keeping count of lines (on their fingers?) as they went along. In such a context, to place too much hermeneutical weight on the poem's arithmetical configuration, let alone to suggest, for instance (111), that the fact of its having 14,233 lines is intended to direct attention toward line 142 of canto 33 (of *Paradiso*, though why not of *Inferno* or *Purgatorio* is not clear), is to risk a misleadingly anachronistic approach. Even if such patterns are a consciously willed authorial construct, they cannot have been intended to be the primary object of the reader's interest, since even a medieval audience would have had difficulty in appreciating them; and that in turn suggests that they need not become so for us.

In the end, I imagine, any reader's reaction to this book is likely to be determined by his or her general view of the contemporary relevance of numerological reading. Those who are sympathetic to it, especially when it involves the interpretation of actual occurrences of numbers in literary texts, will find Professor Guzzardo's arguments interesting and worthwhile; those who suspect that it offers modern critics the chance to treat numbers much as Lewis Carroll's Humpty Dumpty treated words—"when I use a word it means just what I choose it to mean, neither more nor less"—will find nothing here to make them change their minds.

Steven Botterill, *University of California, Berkeley*

*The Humanism of Leonardo Bruni: Selected Texts.* Tr. and Introd. Gordon Griffiths, James Hankins, and David Thompson. Medieval & Renaissance Texts & Studies, 46. Renaissance Society of America, Renaissance Texts Series, 10. Binghamton: State University of New York, 1987. Pp. 417. \$25.

This anthology of the writings of Leonardo Bruni (1370-1444) opens with a general introduction on Bruni's biography and fortune, offers some forty texts and excerpts with valuable introductions, and concludes with a thorough bibliography of primary and secondary sources and an index. The translated texts are grouped in eight sections titled "Classicism and Florentine Culture," "Political Ideas and Practice," "The New History," "The New Language," "The New Education," "The New Philosophy," "Moral Conduct in Business and Marriage," and "Bruni and the Church." Except for the first group, which offers material from Thompson's previous collaboration with Alan Nagel, the volume is the work of Hankins and Griffiths. By assembling material otherwise dispersed in often rare publications and by prefacing it with insightful essays, the editors make possible a three-dimensional picture of Bruni far more complex than the monolithic libertarian of Baron.

The editors have done an exemplary job of selecting relevant texts from a number of spheres of Bruni's activities. A good example is offered by the treatment of the *Cicero novus*: the excerpts from Bruni's biography of Cicero are followed by their Plutarchan "parallels" so that the reader can judge Bruni's originality. Another area of Bruni's contribution to receive attention is his study of the Aristotelian tradition. His *Life of Aristotle* (283-93) is translated entirely, based on a new collation of the manuscript sources (283-93), and his translation and commentary on the pseudo-Aristotelian *Economics* are presented in interesting excerpts.

As in most translations from Latin texts, there are occasional wooden expressions and unexplained references. Few English readers will clearly comprehend "the good disposition of studies and letters" (60) or smile knowingly at the unglossed phrase "from Tanais and Maeotis" (125). And a curious contrast to the translators' lucid prose is formed by the Vergulian passages quoted in *On the Study of Literature*, which are rendered in an archaic style (247-48). Apart from such single passages, one can fault very few of the translators' editorial choices. The hybrid name "Francesco Petrarch" would be more consistent as English "Francis Petrarch" or Italian "Francesco Petrarca"; the "*Laudatio* of the City of Florence" might better be titled an "Encomium" (*pace* Baron); and the "Commentary on the *Hellenica*" is really a "Compendium" (as the editors point out, 180).

These minor objections are cited mainly to suggest the high standards which the editors have maintained. This rich volume is a worthy monument to Bruni, and deserves a place on the bookshelves of numerous readers interested in Western history and culture.

David Marsh, Rutgers University

Angelo Poliziano, *Lamia, Praelectio in Priora Aristotelis Analytica*. Critical ed., introd., and comm. Ari Wesseling. Leiden: E. J. Brill, 1986. Pp. XXXVIII+124.

In this volume, the editor of Lorenzo Valla's *Antidotum primum* presents a critical edition of Poliziano's 1492 lecture *Lamia*, which introduced his course on Aristotle's *Prior Analytics* given at the University of Florence. The curious title of the lecture —



"lamia" — refers to a vampire described in Plutarch's essay *De Curiositate* and adopted by Poliziano as an opprobrious term for his critics. Poliziano's lectures on Aristotle had apparently aroused considerable opposition in Florence — both from Scholastic teachers, who considered Aristotle their property, and from Neoplatonic humanists, whom Poliziano mocks in a caricature of Pythagoras (4-5). (The context of the lecture and the possible identities of some of Poliziano's adversaries are discussed in Wesseling's valuable introduction.) Since no manuscripts survive, Wesseling bases his text on the contemporary *editio princeps* printed in Florence in 1492, which he has collated with later editions and edited using modern spelling conventions.

Wesseling's commentary traces Poliziano's wide-ranging sources, relates the text to his other writings, and translates obscurer passages (often correcting the Italian version by Del Lungo). The commentary points out how Poliziano's oration is indebted conceptually to Platonic works like pseudo-Plato's *Epinomis* and Iamblichus' *Protrepticus*, and stylistically to Plautus, Cicero, and Apuleius.

For the dense fabric of Poliziano's lecture (1-19), Wesseling has appropriately provided an ample commentary and index (21-124). Students of Poliziano's philology will find notable parallels to the second *Miscellanea* and further evidence of the humanist's study of the *Digest*. Although much of Poliziano's defense of philosophy derives from Neoplatonic sources, the conclusion of the lecture features the author's own apology for claiming the title of "grammaticus," rather than "philosophus." Following the example of Lorenzo Valla, Poliziano champions the right of the philologist to approach texts in all disciplines; although, in contrast to Valla's aggressive denunciations, Poliziano uses indirect tactics, such as ridiculing the *dicta* of Pythagoras, who was the first to claim the name of "philosopher."

The edition and commentary are exemplary, and Brill has done a fine job in printing even lengthy passages in Greek without errors.

David Marsh, *Rutgers University*

Paul Colilli. *Poliziano's Science of Tropes*. New York: Peter Lang, 1989. Pp. 189.

This monograph presents a series of four meditations on the poetics and hermeneutics of Poliziano. In his preface, the author explains his title (xi): "By 'trope' I mean an interplay between the phenomena of alethiology, as elaborated by Heidegger . . . and grammatology, as conceived by Derrida. By 'science of tropes' I intend an attitude that privileges the fluidity of tropological expression." The first chapter treats Poliziano's general view of language as embodied in his translation from the *Iliad*. The second chapter discusses the *Stanze*, the third the *Orfeo*, and the fourth Poliziano's philology. An appendix treats "*Aletheia* and the Body of Rome in Petrarch's *Africa*." Rather than tracing the interaction of poetry and philology from Petrarch to Poliziano, Colilli seeks to answer larger questions in a context which stretches from Parmenides to Derrida; and his dominant metaphors and methods borrow heavily from Vico, Nietzsche, Heidegger, and Harold Bloom.

The first chapter offers a vast array of pronouncements on hermeneutics and history, but avoids problems of specific interpretation. Thus, the Petrarchan phrase "vestigia rara" (*Africa* 9.405) which serves as the chapter's title is glossed in every sense but its literal

one. The chapters on the *Stanze* and *Orfeo* likewise weave a busy arabesque of abstractions inspired by short passages from those works: the *Stanze* are interpreted as a "rewriting of literary history through . . . metalepsis" (34), and *Orfeo* as a metaphor unveiling the "originary locus" (108-10). The fourth chapter discusses Poliziano's philology (relying heavily on Branca, Grafton, Scaglione, Martelli, Wesseling, and Rizzo), which Colilli seeks to interpret according to Nietzsche, Heidegger, and Derrida (125).

Colilli stresses the shift in Poliziano's perspective from medieval Scholasticism to Humanist philology, but his own critical approach suggests an allegorical reading in which Poliziano's text prefigures the profounder verities of our modern prophets Nietzsche, Heidegger, and Derrida. The author only once employs the term "allegory" (in a Bloomian reading of Chronus' castration of his father, 43), but an anagogical spirit pervades the work, often casting historical fact to the wind. The beginning of Chapter 2, for example, tells us that Poliziano invented *ottava rima*, and that Giuliano de' Medici was murdered by conspirators who envied his jousting success (27).

The guiding genius behind this approach is Ernesto Grassi, whose interpretive axis Humanism-Vico-Heidegger orients Colilli's discussion of Poliziano. In particular, three of Grassi's recent books have suggested many of the topics treated here. Grassi's 1980 *Rhetoric and Philosophy* offers discussions of "archaic speech" and the myth of Cassandra; his 1983 *Heidegger and Renaissance Humanism* establishes notions of "unhiddenness" and the "clearing"; and the 1988 *Renaissance Humanism* analyzes "philology as tropology" in Leonardo Bruni, and the term "philomythos" in Poliziano's *Lamia*.

Colilli's debt to Grassi is obvious and underscores the difficulty of rivalling a veteran philosopher. On the one hand, Colilli comes too close to paraphrasing his mentor's essays: a comparison of two passages shows that Colilli has reproduced, unacknowledged, Grassi's dubious Greek etymologies and even a typographical error ("semeinein" for "semainein" 94: cf. *Rhetoric* 20). On the other hand, Colilli's prose is less felicitous than Grassi in English translation. Most readers will surely have trouble with sentences like the following: "What this entails, I would speculate, is the act of desacrating [*sic*] the limits our existence (into which we were ejected) imposes on us. The desacrating is inscribed in the act of imposing, in turn, on existence man's own word notwithstanding (as in the case of the condemned Socrates and the suicide Cato) the menace of an assured death" (5).

Such dense English prose may reflect the dilemma of post-modernist syntax, but foreign texts and titles also exhibit an unnerving freedom from established norms. Most of the numerous quotations and translations from Latin texts contain inaccuracies, and it is hard not to balk at garbled citations like this from Ovid, *Metamorphoses* 10.448-49: "Ad facinus venit illa suum fugit aurea / caelo humana nigrae latitantia sydera nubes" (51).

Modern texts generally fare better (many are cited in Italian translations), but lapses are common. A passage from Heidegger on the "unhomely" (4) makes no mention of Freud's "uncanny" (*unheimlich*); Abram Terz's real name becomes "Sinjavisky" (90, 118); and Alberti's celebrated simile of the mosaic in his *Profugia* is attributed to his treatise on painting (123). The English prose also seems to suffer from linguistic estrangement. There are frequent mixed metaphors ("a badly-digested patch-work quilt" 30, "treading a similar critical perspective" 35, "imbibed with images" 79); misspellings ("kernal" 9, "petrafact" 59, "sacriligeous" 109); arcane verbs and nouns ("dissertate" 88, "obliviate" 91, "ecdotics" 126, "lection" 127); and cases of improper usage ("Bembo purported the concept" 34, and *passim*, "the question that begs" 55, "Poliziano is ebbing



out Dante" 113, "no one has heeded attention" 125).

In short, more stringent copy editing and proofreading would surely have enchanced the challenging and difficult insights which Colilli brings to Poliziano.

David Marsh, Rutgers University

**Maiorino, Giancarlo.** *Adam, "New Born and Perfect": The Renaissance Promise of Eternity.* Bloomington: Indiana UP, 1987. Pp. X+157. Illus. \$22.50.

Despite its brevity, this ambitious study is concerned with the large topic of the cultural idealism of Italian Renaissance humanism. Its point of departure is a single though celebrated image, the *Creation of Adam* by Michelangelo in the Sistine Chapel, and the quoted phrase in its title comes from the end of Alberti's treatise on painting, where he paraphrases Cicero as a way of excusing the limitations of his pioneering effort: "nulla si trova insieme nato e perfetto" (Maiorino 10). Adam's archetypal creation, argues our author, can serve as, in Derrida's terms, a constitutive analogy that makes it possible to negotiate the passage from one place of discourse to another. Hence Maiorino uses it as a focus for "a hermeneutic study of a mode of creation thriving on potential maturity and theoretical perfection" (5). The time-section to be scrutinized is essentially the *quattrocento* and early *cinquecento*, and the cultural materials to be adduced will be primarily humanist literature and philosophy, and central Italian art. The latter is represented by 31 illustrations of well-known paintings, statues, and buildings.

Part One, entitled "The Architecture of the Ego," includes the Introduction from which I have quoted above and two sub-sections treating "Michelangelo's *Creation of Adam* and the Analogy of Perfection," and "The Geometry of Perfection: L. B. Alberti and the Treatise as a Symbolic Form." While much of the argument here is familiar, Maiorino breaks fresh ground in his juxtaposition of Alberti's system of linear perspective and his depiction of the ideal family as "hypothetical rather than actual images of life . . . in both instances, objective measures enforced a subjective notion of reality" (16). As mental constructs, perspective, and the ideal family set forth in *Della famiglia*, deny or ignore empirical reality in order to correct or control it, at least theoretically. Following Bakhtin's notion of the novel, Maiorino says that "because of his virtual nature, the Albertian hero would never travel the backroads of novelistic vicissitudes, since the writer had done all the growing and learning for him. . . . On the main road of empirical growth, even Castiglione found it problematic to reconcile development with achievement" (25). This attempt to maintain a condition of achieved maturity, the flaw in Renaissance *aemulatio*, is "the endemic disease of analogical thinking . . . an ironclad reliance on categorical 'sameness'" (29).

Part Two, "Metahistorical Forms of the Mediterranean Experience," consists of two essays on "In Adam's Likeness: Creation as a Constant Sacrament of Praise" and "*Aemulatio's* Last Beginning: *David* and the Epiphany of Culture." Here the author develops further the antagonism between "the choice of self-making" and the restriction bound up in the archetypal "like," with Man similar to God but not identical with Him. Since instant maturity precludes historical flow, history is instead a stage: "Reliance on similarity tended to mute the dynamics of history. . . . the analogical mode discouraged process and change" (52), hence "forms of perfection tended to denaturalize nature and to dehumanize man" (52). According to Maiorino, Michelangelo's *David* looks out



confidently at a revealed destiny, "with the certainty of foreknowledge" (64). Whether through such a monumental nude, Alberti's mercantile hero or Castiglione's courtier model, "Renaissance culture came to a standstill, for it could neither improve nor decline" (81).

Part Three, "The Promise of Eternity," takes up two themes: "Rebirth as Synthesis in *The Courtier* and *The School of Athens*," and "*Homo Artifex*: The Analogue of Creativity." The focus here is how art, specifically images and words, conquers life: "It would seem that culture had grown to a point where art was essential to any appreciable definition of *umano*" (95). In the case of words like *sprezzatura*, for example, which cannot be defined because it is a cultural signpost, a "god-term" intended to create rather than represent meaning, we have an instance of immunity to the "usage that social intercourse forces on language," so that *sprezzatura* was as hypothetical as the Courtier himself (109). Language, as we might expect, is the chief culprit in the aspiration of the Renaissance artist to be *alter deus*. Summing up, Maiorino argues that "Renaissance *aemulatio* transformed the *alethetic* persistence of classical memory into a metahistorical synthesis whereby the Western mind came to envision forms of plenitude" (115). Presumably, his deconstruction of Renaissance idealism has resulted in a negative view of its culture and influence, though Maiorino seems to leave it at that. His Epilogue, on Piero della Francesca and Piet Mondrian, begins by referring to the Renaissance "man-made cosmos of rational forms," opposed to "the world of experience" (120). But he does not make clear whether he regards the resurfacing of Renaissance geometrical forms in Mondrian as inevitable in a cycle of human aberration or as an isolated example of pernicious influence — the Renaissance messed itself up, and passed on its delusions to modern abstract art!

For someone who sees the chinks in Renaissance armor as clearly and sadly as he does, Maiorino has nevertheless conveyed his vision in a lively and enthusiastic manner. While it is unlikely that this reviewer will now see more tragic futility and delusion in Renaissance works than previously, there is no doubt that they will look different, especially since Maiorino has clarified for me some of the tensions and contradictions I have been aware of in my own reading of Renaissance culture. As a critic who quotes many modish theorists — Derrida, De Man, Benjamin, Bakhtin — he must be aware that several of his sources would have doubts about the opposition between "mental constructs" and "empirical" renderings of reality. The range of his cited authorities is admirably eclectic, with Panofsky, Kristeller, and Trinkhaus jostling the critics mentioned above. But it may also indicate that Maiorino is trying to live in divided critical worlds, hence my impression that he is giving us an updated and modish version of a Renaissance humanism that he is unwilling or unable to reject, as his apparent premises would require.

Apart from this doubt, which may well reflect my own reluctance to accept his dark view of the period, the reader of this book will also encounter some mannerisms that may distract from an engagement with its provocative thesis. There are needless repetitions, jargon-laden sentences, and portentous statements ("the heuristic polysemy of words was intrinsically logological" 114, and "The utopian mode . . . measures the distance between things as they are and things as they should be" 85). In addition, the author makes maddeningly excessive use of the parenthesis as a kind of short-hand but incomplete reference: "Authority lies with books (*Timaeus*, *Ethics*) written by men for men in *The School of Athens*" (97); "*Virtù* (Alberti, Machiavelli), *sprezzatura*, *grazia* (Castiglione, Raphael), and *terribilità* (Michelangelo) formed a charismatic cluster of words . . ." (92).

Finally, there are many places where transitions are desperately needed, where the argument seems to be a meditation on rather than an exposition of the thesis. Needless to say, however, this is an important and stimulating book that no student of the Renaissance in Italy, be his or her view of it gloomy or cheerful, can overlook. It will test one's patience but also stretch the mind.

James V. Mirollo, *Columbia University*

**Tonia Caterina Riviello. *Agnolo Firenzuola: The Androgenous Vision*. Roma: Bulzoni, 1988. Pp. 175.**

Il libro è uno studio sulle opere maggiori dell'abate toscano: dai *Ragionamenti ai Dialoghi* sulla bellezza delle donne, articolato in quattro capitoli di lunghezza diversa preceduti da un primo capitolo che funge da introduzione-cornice sulla vita dello scrittore e sul mondo letterario del suo tempo. Questa prima parte, scorrevole e ben articolata, aiuta ad inquadrare nel suo secolo l'uomo Firenzuola con la sua complessità individuale e con il suo carico di malinconie, di rimpianti, di debolezze umane, ricollegando nel contempo le vicende private e letterarie dell'autore con quelle di altri scrittori del Rinascimento: dal Bembo al Trissino, dall'Aretino a cui il Firenzuola scrive una breve lettera impregnata di grande malinconia, a Claudio Tolomei a cui il Nostro dedica nel 1525 una dotta epistola, lunga e paludata, in difesa delle donne. Il secondo ed il terzo capitolo, di trenta pagine ciascuno, trattano rispettivamente del celebre dialogo sulla bellezza femminile e della raccolta di novelle dal titolo *Ragionamenti*. Qui Tonia Caterina Riviello rileva e confronta i punti che accomunano le due opere, primo fra tutti il personaggio di Celso largamente autobiografico. Nel quarto capitolo, che è più lungo dei precedenti, l'autrice sottolinea come nelle *Due novelle* il Firenzuola si sia ispirato non solo al Boccaccio, ma anche alla "contemporary novella and dramatic tradition" (103) ed analizza nel contempo l'evoluzione dello stile narrativo, aspetto questo che verrà ripreso e trattato più a fondo nella conclusione.

Il libro è organizzato secondo un suo ordine logico, in una cornice unitaria, che lo rende di facile consultazione. Il titolo *Agnolo Firenzuola: The Androgynous Vision*, chiaramente ad effetto e tendente a suscitare reminiscenze classiche, è appropriato soprattutto per quanto riguarda i primi capitoli, in cui si tratta delle opere del Firenzuola più incentrate sulle donne, sulla loro bellezza, sulle loro virtù. La visione che il Nostro ha del mondo è armonica, equilibrata, ispirata ad un ideale cinquecentesco di perfezione, in un universo in cui le donne sono belle, sagge, argute e gli uomini gentili, colti, rispettosi: dove le une e gli altri si muovono in garbata sintonia: dove non vi è violenza o sopraffazione (neanche verbale), ma complementarità. Ecco dunque perché si può parlare di una "visione androgina" nel titolo e nel testo di questo scritto dedicato al Firenzuola nel senso che l'uomo e la donna sono percepiti come due parti uguali di un *unicum*, incomplete se separate o disgiunte, come nel mito raccontato da Aristofane. Mentre nei *Discorsi degli animali* o nelle *Due novelle* il Firenzuola discende dal mondo ideale della *pulchritudo* e della perfetta cortesia per avvicinarsi all'universo meno elegante, ma più reale e sanguigno dei beffati e dei beffatori, secondo la tradizione antica che va da Apuleio al Boccaccio. Il filo conduttore dell'opera, non vastissima, del Nostro è e rimane essenzialmente l'ammirazione verso le belle donne, che non si tramuta mai nel misogino disprezzo a volte caratteristico del grande Boccaccio. Anzi quest'ammirazione, questo



amore rimangono costanti e permeano gli scritti dell'autore toscano, perché, come rioorda la Riviello a conclusione della sua ricerca sul Firenzuola, "man reaches fulfillment of his wordly nature in uniting himself only with his feminine half, and only then can he experience communion with his creator" (167).

Marcella Dibertl-Leigh, *University of Alabama*

**Renzo Bragantini. *Il riso sotto il velame: la novella Cinquecentesca tra l'avventura e la norma*. Firenze: Olschki, 1987. Pp. 243.**

The introductory chapter of this volume of seven studies dedicated to the *novella* during the Cinquecento provides an extremely rich and stimulating review of the critical literature and sets out certain fundamental methodological principles to be explored and tested in the studies which follow. Bragantini's attempt to define a typology for the genre is informed both by contemporary formalists (especially A. Jolles and M. Olsen) and the Cinquecento codification of the genre devised by Francesco Bonciani in his *Lezioni sopra il comporre delle novelle* (1574): "diciamo tre essere le parti di quantità delle novelle: il prologo, lo scompiglio e lo sviluppo. . . ." (22). Bragantini combines a heightened sensitivity to transformations in various plot mechanisms and narrative structures with a subtle appreciation for the historical importance of Bembo's reductive reading of the *Decameron* as a stylistic and linguistic model. The attempt to consider transformations in the structure of the novellistic *fabula* during the course of the Cinquecento in strict relation with the stylistic and linguistic implications of the Bembian norm represents a significant methodological advance. Bragantini's philological approach (in the broadest critical sense of the term) eschews those sociological and external explanations for transformations in the genre which have traditionally dominated critical discourse concerned with the *novella* during the Cinquecento.

"La magia e la regola" (II) takes into consideration *novelle* from Straparola (*Piacevoli notte* II, 2) and Bandello (*Novelle* I, 3) in relation to the story of the scholar Rinieri's revenge upon the beautiful widow Elena (*Decameron* VIII, 7). The principal focus of the analysis is the differentiation between the respective authors' iconographic presentation of the female nude and the organization of narrative space which frames that representation. One moves from the vast and primitive natural setting of Boccaccio's story to the shadowy interiors of the Renaissance *novelle*, related, according to Bragantini, to both the chthonic myth of the cavern (cf. E. Battisti, *L'antirinasimento*) and the Renaissance iconographic tendency to circumscribe erotic subjects within an architectural frame. The "war between the sexes" moves from the mythic and magical scene of the medieval setting to a Renaissance interior where it takes the form of "an apparently tranquilizing and inoffensive social rite."

In "La 'Matassa' e il 'Laberinto'" (III) Bragantini identifies the criterion of differing treatments of time and space as a key to a more articulated diversification of genres (*fable* vs. *novella*) as well as an instrument for the description of the morphological transformations which the *novella* undergoes. The radical reduction in Lasca's *Cene* of the exegetical commentary of the frame signals, besides the absence of any pedagogic intention, a deterministic and claustrophobic conception of narrative space in general. Lasca's reduction of spacial parameters of the text to the narrow confines of the urban labyrinth is consistent with his deterministic plot structure conceived figuratively as "*una*



*matassa*." Bragantini notes as well the absence of the redeeming force of fortune which requires the indeterminate space of the sea and other canonic extraurban reserves for novellistic exchange. Rather than pass through and act within space according to the novellistic norm, Lasca's hero is impelled and constrained by it. The breakdown in Lasca of the equilibrium which had characterized the interdependent relationship between man and space according to the classical form of the *novella* leads to the transfer of novellistic attention, that is, to a shift in the novellistic genre toward the recording of human *casi* culled from local chronicles or history.

"L'enigma di una raccolta di enigmi" (IV) presents a critical review and supplement of the previous critical literature regarding a singular collection of Persian *novelle* published by the Venetian editor Michele Trammazzino in 1557, the *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*. Bragantini provides a series of hypotheses as to whether or not the *Peregrinaggio* is actually a translation from a Persian text, as well as a precise collocation of the publication within the contemporary context of the Venetian Republic's interest in Persia as a political interlocutor and eventual ally against the Turkish threat. The study masterfully marshals archival and literary sources to support the hypothesis that an as yet unidentified Armenian expert in the Persian language (to whom the work is attributed in the full title) in collaboration with Giuseppe Trammazzino and Michele Membrè did indeed participate in the redaction of the work.

In "Dioneo nella controriforma" (V) Bragantini shows how Sebastiano Erizzo's morally antagonistic position vis-à-vis the model of the *Decameron* expresses itself in the *Sei giornate* (Venezia, 1567) through the transformation of the linguistic material provided by the model. Erizzo's attempt to establish the moral reliability of a traditionally licentious genre leads in the direction of the *exemplum*. Counter-Reformation ideological factors combine here with the force of Bembo's reduction of the expressive possibilities of the Boccaccian model which had oriented the *novella* away from the spoken word and dialogue. Accordingly, Erizzo points resolutely in the direction of the monologue and the oration. Finally, a consideration of Erizzo's narrative material reveals that Decameronian antecedents are indeed scarce while other sources such as Valerius Maximus and Boccaccio's own *De Mulieribus Claris* reflect the reorientation of the novellistic genre.

"La grammatica dell'invenzione" (VI) focuses on Lodovico Castelvetro's study of the *Decameron*. Here linguistic and stylistic analyses of the language of the *Decameron* intersect with uncommonly acute reflections on the invention of the *fabula*, that is, observations on criteria of internal cohesiveness, and on the problems of verisimilitude and credibility. Castelvetro goes beyond Bembo's reductive reading of the *Decameron* as a model for the high style and presents (in the *Giunte* to the *Prose*) a stratified vision of vernacular registers, recognizing that it is not *Decameron*'s high style which is responsible for the work's resistance to the erosion of time but rather Boccaccio's invention and successful disposition of the *fabula*. Castelvetro's "oppositions" to Boccaccio in his *Chiose* to the *Decameron* are concerned with the creation of a perfect *fabula*, and Bragantini illustrates the way in which certain analyses and categories of analysis prefigure modern formalistic conceptions of novellistic narrative functions. Castelvetro's modernity from a critical-philological perspective also emerges from those pages of the *Poetica d'Aristotele* dedicated to the comic where Castelvetro, in his discussion of the *Decameron*, reveals an extremely modern conception of sociological and pragmatic aspects of the comic.

In the volume's concluding chapter "La forma in giuoco" (VII) Bragantini observes

that any attempt to fix in a definition the chameleonlike adaptability of the *novella* during the Cinquecento is doomed to failure. The previous studies have shown how Bembo's purely linguistic and stylistic utilization of the *Decameron* led to the dissolution of the form's classic typology founded upon the centrality of the *intreccio*. Bembo's influence led to the most varied transformations and to an indiscriminate extension of narrative types around the middle of the century. Bragantini proposes therefore to describe a morphology of the form's transformations in relation to the vast terrain of contiguous formal traditions (the theatre, the dialogue, the motto, the proverb, the *facezie*) with which it is in increasing contact as the century progresses. The chapter then outlines a program of research into the problem of reciprocal relations between the *novella* and other genres and provides a panoramic view of potential lines of research in this sense. The task is no longer to determine which texts are *novelle* and which are not, nor which of the Cinquecento examples comes closest to the model of the *Decameron* but rather to recognize and investigate the *novella* as a transformational morphology, as a crossroads for the most varied narrative experiences. It is through the study of these experiences, against the background of the novellistic norm that this concluding chapter proposes that criticism continue its research into the "adventurous" history of the *novella* during the Cinquecento.

Theodore J. Cachey, Jr., *Arizona State University*

**Franco Fido.** *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta.* (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretto, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini). Biblioteca Veneta 4. Padova: Antenore, 1988. Pp. 237.

In apertura a questo suo recente volume, Franco Fido, studioso del Settecento veneto di riconosciuta autorità, si pone la seguente domanda: "è concepibile e auspicabile una storia della letteratura veneziana o veneta?" La breve "Premessa" al libro è appunto dedicata ad osservazioni teoriche sulla problematica generale del regionalismo letterario, anche se ovviamente con un occhio particolare per la storia veneziana, ovvero veneta. La questione è di assai più vasta portata di quanto non possa sembrare a prima vista.

Si tratta di un capitolo della teoria letteraria odierna che forse non ha beneficiato di adeguata attenzione da parte dei teorici nonostante che i fatti stessi della vita letteraria dei particolari gruppi culturali la reclamassero in maniera sempre più pressante. Trattasi, più precisamente, della problematica delle letterature regionali e del loro posto nell'ambito delle letterature nazionali. Insieme a questa si fa vivo il problema metodologico della legittimità di una storia letteraria in cui il "regionalismo" o la questione della "geografia letteraria" servissero da criterio (cf. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1987).

Come risulta dalla "Premessa" la particolare situazione storica e culturale della penisola rende necessaria una revisione degli schemi tradizionali sull'unitarietà della letteratura italiana, nonché l'attenta considerazione di altre e diverse proposte, talora più praticabili nella situazione odierna, come quelle di Carlo Dionisotti "sulla geografia oltre che la storia" della letteratura italiana (*Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967).

Su tale tematica si innesta con urgenza del tutto particolare la questione della storia letteraria veneta, cioè del suo carattere distintivo formatosi entro la tradizione regionale



veneta che "viva per mezzo millennio in un territorio geograficamente ben definito e in una comunità compatta e altamente organizzata dal punto di vista politico, appare . . . eminentemente suscettibile di storia" (2). E se il titolo stesso del libro "Capitoli di storia letteraria veneta" sembra pregiudicare la concepibilità o l'auspicabilità di una tale storia letteraria, l'Autore intenzionalmente lo considera provocatorio (e non solo perché "applicato a una raccolta di letture e profili monografici"), cioè tale da aprire un dibattito sulla tesi proposta. Questo si rivela un procedimento alquanto felice, in quanto invitante, e dunque propulsivo e stimolatore di proposte eterogenee. Grazie a tale impostazione il lettore si trova davanti una serie di domande che il tema della regionalità letteraria impone. Che vuol dire quindi essere scrittore veneto, cioè regionale? Quali caratteristiche di una data letteratura permettono di considerarla regionale? Esiste una tradizione letteraria della regione di cui si parla, e in che consiste? Quali sono i tratti distintivi della mente veneta, dello stile di vita di questa regione e quindi della letteratura in cui sia la mente che lo stile di vita trovano il loro riflesso?

Fino a che punto una letteratura regionale, nella fattispecie la veneta, può essere considerata provinciale e, viceversa, in che misura viene essa modificata da influenze mondiali? È questa letteratura sottoposta a influenze esterne? Esercita essa a sua volta una propria influenza su altre letterature assumendo così un'importanza sovranazionale, che tuttavia non ne preclude l'appartenenza specifica alla propria regione? (Si veda anche: Randall Stewart, "Foreword", in T. D. Young e F. D. Watkins, a c. di, *The Literature of the South*, Atlanta, Scott, Foresman and Co., 1968, pp. vii, viii, xi.)

Simili domande si pone, tra le altre, l'Autore nel corso della sua analisi dei testi, tra cui alcuni dimenticati o poco noti che comunque arricchiscono il paesaggio letterario veneto e formano uno sfondo sul quale si staglia con singolare rilievo una letteratura di livello mondiale.

I saggi inclusi nel libro offrono a chi legge un materiale ampio e ricco per una valutazione dei temi proposti. Eruditi, ricchi di osservazioni e d'idee, essi si prestano ad una lettura altrettanto impegnativa che piacevole. Il volume, opera di uno studioso che dei temi letterari veneti ha ovviamente una conoscenza capillare, ha tutte le qualità di un ulteriore valido e sostanzioso contributo dell'Autore a quella storia letteraria veneta che nelle sue stesse parole "resta da scrivere", e che ci si augura sarà scritta, o meglio finita di scrivere, da lui stesso.

È da notare la novità con cui l'Autore affronta questo tema, sebbene esso sia così bene ambientato, almeno nei suoi tratti generali, nella tradizione culturale italiana. Il regionalismo letterario veneto viene inteso qui come parte integrante della letteratura nazionale che quanto più è disparata, tanto più diventa ricca e vera. Si tratta dunque di ben altro che un fenomeno di separatismo regionale, argomento particolarmente sensibile nell'arco della storia unitaria italiana. Qui il regionalismo letterario si presenta invece come una nuova visione dell'unità culturale italiana.

Si nota cioè un chiaro intento di sottoporre a decisa revisione i canoni esistenti, nell'ambito della letteratura italiana, relativi al concetto di letteratura nazionale nella sua concezione tradizionale. La discussione, infatti, non verte tanto sulla problematica dei rapporti tra letteratura regionale e letteratura nazionale, quanto sulla questione della letteratura regionale veneta intesa come parte della letteratura nazionale. Si completa il paesaggio accademico o "nel senso di Dionisotti — clericale" della letteratura italiana con temi e personaggi che riflettono la loro regione, e cioè una Venezia che verso la metà del Cinquecento fu "più animata, brulicante e stimolante della Firenze granducale". Si tratta



quindi non tanto di una "concepibilità e auspicabilità" della letteratura regionale veneta quanto piuttosto delle dimensioni del suo soggetto e del suo significato in quanto letteratura nazionale. Il suo pluralismo culturale e opacità linguistica erano e rimangono caratteri nazionali di quella letteratura composta "non solo delle opere scritte nei vari dialetti dell'area veneta, ma anche di quelle prodotte in italiano da autori veneziani per dei lettori prevalentemente veneziani, o anche autori venuti da fuori, che a Venezia trovarono le condizioni, gli strumenti e il pubblico che cercavano, e infine da scrittori che, esprimendosi in italiano o magari in francese e rivolgendosi ad udienze europee, rimasero veneziani per forma mentis e cultura" (2).

Del *Paradiso dei buoni compagni*, più ricco di quanto non si possa evidenziare in una breve discussione, abbiamo scelto di illustrare un solo aspetto. All'interno della sua cornice, quella regionale, si prospetta una tematica vasta e variata dell'opera letteraria di quei buoni compagni che, seppur lontani nel tempo e sovente nello spazio, formano per via di un misterioso legame un paradiso comune.

Rena A. Syska-Lamparska, *Boston College*

**Moderata Fonte. *Il merito delle donne*. Ed. Adriana Chemello. Venezia: Eidos, 1988.**

With the support of the "Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia," Chemello has made accessible to modern readers an important work published in 1600. *Il merito delle donne*, subtitled *Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli huomini*, is the work of Moderata Fonte, one of the strongest female voices of the Venetian Renaissance. Born as Modesta Pozzo in 1555, Fonte died in 1592, after publishing several lyrics, a short epic poem, and several religious compositions and plays. *Il merito delle donne* was published posthumously, though, according to Chemello, it was written in the 1580s.

*Il merito delle donne* is one of the numerous treatises written in the sixteenth century which expound women's equality or superiority. In this work Fonte asserts, as Christine de Pisan did two centuries before, that it is the lack of education and opportunity that holds women in an inferior position in society.

The *cornice* which Fonte uses to compare the merit of women and the vices of men introduces a group of seven women of varied age and marital status who gather for two consecutive days (hence the division of the book in *Giornata prima* and *Giornata seconda*) to share laughter and food as well as their anger and concerns. As the conversation turns serious and polemical, the group elects a *regina* or moderator who divides the six women into three accusers and three defenders of men's behavior. Notwithstanding this appearance of objectivity, the author's sympathy goes to the accusers, who present their arguments forcefully and at times emphatically in order to make a point.

While Fonte skillfully develops all her characters through their conversation, she shows a special interest in two of the women accusers. Leonora, the most outspoken and polemical of the group, states clearly the wrong done to women: "Perciocché, se siamo loro [agli huomini] inferiori di autorità, ma non di merito, questo è un abuso che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare, hanno fatto lecito ed ordinario." She then challenges her friends to speak out against this abuse: "Parvi che questo sia così piccolo interesse nostro, che dobbiamo tacere e lasciarlo passar via così sotto silenzio?" (27).

Corinna, representing the author in the form of the learned woman, announces the present work when she declares that she might write a future treatise to warn young

women of men's abuse. Corinna also describes marriage from a woman's point of view: "Mirate, che bella ventura d'una donna è il maritarsi: perder la robba, perder se stessa, e non acquistar nulla se non li figliuoli che le danno travaglio e l'imperio d'un huomo, che la domini a sua voglia" (69). Leonora and Corinna represent the extreme "feminist" positions in the discussion which leads Fonte's characters to clarify their place and role in society. While *Giornata prima* opposes men's vices to women's virtues, *Giornata seconda* attempts to answer the question, "Why do women love men?" and also to present an encyclopedia of female knowledge of the time.

Chemello's edition confirms this scholar's interest in sixteenth-century women's writing. One of her previous essays, "La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella" in *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, edited by Marina Zancan (Venezia: Marsilio, 1983), constitutes the first in-depth study of Moderata Fonte. In her introduction to *Il merito delle donne*, entitled "Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte," Chemello discusses the relationship to the literary tradition of the rhetorical devices used by Moderata Fonte. According to Chemello, Fonte aptly uses the literary custom of dedicating academic or courtly "games" to women to highlight the ludic element in her treatise. As she exploits this feature, Fonte dissimulates her real intentions behind a veil of words. Chemello argues that "L'abilità nel *dissimulare* consente alla scrittura di Moderata Fonte di enunciare, sul filo dell'ironia e della sfida, desideri ed aspirazioni recondite . . ." (XXVII). She also affirms that "mantenendosi entro gli schemi della disputa, Moderata Fonte può così esporre 'per gioco' uno spaccato interessante e sorprendente dei 'pareri' sulla donna, facendo perdere di vista al lettore la strategia su cui si regge l'impianto logico del discorso" (XXXVI-XXXVII).

In her introduction, Chemello explains the criteria used in her transcription of the 1600 edition. Among these, she highlights the respect for "le varietà morfologiche e fonetiche, pur nell'inevitabile processo di ammodernamento dei segni ortografici" (LXV). The changes Chemello has brought to the text undoubtedly make the reading easier. The original introduction of the work, however, has been shortened, so that both the dedication by Fonte's daughter Cecilia to the Duchess of Urbino and the two sonnets by Fonte's son Pietro are missing. The exclusion of these pages does not detract from the text itself, though it removes a human and literary testimony that would enable the reader better to understand the author behind the text and the circumstances surrounding the original publication. After toiling over the 1600 edition, this reviewer greatly appreciates Chemello's modern version; so will also everybody interested in reading this rich and until now practically inaccessible text.

Paola Malpezzi Price, *Colorado State University*

*I Tatti Studies. Essays in the Renaissance.* Ed. Louise George Clubb et alii. Vol. 2. Firenze: Leo S. Olschki, 1987. Pp. 271.

Questo secondo volume del periodico *I Tatti Studies*, edito dalla Olschki per conto del Center for Italian Renaissance Studies della Harvard University di Firenze, raccoglie sette saggi articolati intorno a tre aree settoriali principali: storia dell'arte, storia socio-economica, e storia delle idee, ma correlati da comuni convergenze interdisciplinari e da una marcata preferenza geografica per la Toscana e l'Italia del Nord. È impossibile fare giustizia in così poco spazio a questi studi, ricchi di reperti ed osservazioni, che non possono essere facilmente sintetizzati dato il loro carattere dettagliato e analitico. Il saggio



introduttivo di Richard A. Goldthwaite, "The Economy of Renaissance Italy" (15-39), mira in generale ad illuminare le caratteristiche strutturali dell'economia e della società italiane. Più in particolare, come si precisa nel sottotitolo "Preconditions for Luxury Consumption", il Goldthwaite si sofferma soltanto sulla produzione dei beni di lusso, in specie degli artefatti. La premessa sottesa alla discussione è che "if any distinctive economic activity marks the period, it is conspicuous consumption" (15). L'autore ribadisce la tesi, ormai scontata almeno dal tempo di Braudel, che l'alto consumo di beni di lusso dopo il Trecento deriva da una congiuntura geo-politica che assicurò all'Italia del Nord una posizione privilegiata per un lungo periodo. Ma il Goldthwaite scava qui a fondo nelle ragioni, sia storiche che specificamente economiche, di questa struttura eccezionale, cogliendo un'essenziale connessione fra committenza e sovvenzionamento dell'arte e distribuzione della ricchezza in un'élite di consumatori più mobile ed aperta al ricambio che nelle altre parti dell'Europa e per di più "not organized around a prince whose government skimmed off an inordinate share" (31). Per tali componenti unitarie ed insieme dialettiche l'economia italiana, precisa l'autore, "saw the appearance of a sector that, however small, came to have built into it the capacity for renewing demand for its own production"; non solo: ma questo settore economico "generated a tradition of craftsmanship that represented an extraordinary high level of development of human capital, and on the other it generated a tradition of taste that itself became a cultural value impinging directly on demand" (34). Tali le conclusioni dello studioso che non mancheranno di provocare un dibattito fra gli addetti ai lavori, come hanno anticipato i curatori del volume che premettono al saggio un commento redazionale (11-13).

Nello studio seguente, un altro noto specialista di storia fiorentina, F. W. Kent, cerca di smontare con argomentazioni un po' macchinose ma tutto sommato convincenti il giudizio avanzato dallo stesso Goldthwaite (cfr. *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980) secondo cui i palazzi-fortezze del Quattrocento (Strozzi, Pitti, Rucellai, Medici, ecc.), a differenza di quelli romani destinati a provvedere uno spazio pubblico e di quelli genovesi costruiti per estese famiglie, riflettono le tensioni individualistiche, di burckhardiana memoria, del patriziato fiorentino. Avviando il discorso sul ruolo dei palazzi e della loro costruzione nelle infrastrutture socio-politiche di Firenze, il Kent sviluppa uno spunto già presente nella sua monografia *Household and Lineage in Renaissance Florence* (Princeton: Princeton UP, 1977): "The art of palace building, then and later, was a public statement, to the Medici, to one's friends and enemies, and even to Italy at large" (66). La dimostrazione dello studioso è qui fondata su un esame dell'ubicazione dei nuovi palazzi nei vecchi quartieri popolari e sull'analisi dei nuclei familiari.

La conferenza postuma di Roger Jones (71-90) esamina con puntigliosa accuratezza l'interesse del Mantegna per le pietre dure e, in particolare, per i marmi, richiamando l'attenzione sul rigoroso intento archeologico, ma anche sulla perizia del pittore nella resa dei marmi multicolori fantastici, ispirata dagli affreschi murali romani (89). Nell'ultimo articolo, dedicato alla storia dell'arte, H. Colin Slim offre acute osservazioni sull'anonomo quadro del primo Cinquecento *l'Allegoria della Musica*, di cui si ignora ancora il luogo di conservazione. L'autore, che si serve di una foto custodita nella Berenson Library del Center, individua come punto di partenza obbligato il madrigale di Jacques Arcadelt "Amor, tu sai pur fare ch'un cor di ghiaccio" e il libro di musica riprodotto nel quadro. Uno dei principali problemi affrontati è l'attribuzione dell'opera per cui si propone un pittore del Nord Italia, possibilmente il cremonese Giulio Campi, e non più un toscano



come si era finora fatto (Rosso Fiorentino, Francibigio, Niccolò dell'Abate).

Il saggio di Valerie Wainwright, una vera e propria monografia (107-70), è un'ampia e minuta esplorazione, anche archiviale, delle vicende del governo dei Riformatori, stabilito a Siena nel tardo 1368 dopo una violenta insurrezione. Lasciando ad altri più competenti il compito di valutare i risultati conseguiti dall'autrice, mi limito ad avvertire che lo studio, dopo un rapido confronto della situazione senese con quella fiorentina del tumulto dei Ciompi, esamina in dettaglio gli eventi che conducono all'insediamento del governo popolare, per concentrare quindi l'attenzione sulle forze (interessi dei vari quartieri e delle corporazioni, fasce generazionali, ecc.) che sono all'origine degli esperimenti elettorali del periodo 1368-1370. La conclusione a cui la Wainwright arriva è che la continua rivalità fra le casate patrizie offre ai Riformatori il pretesto e l'opportunità di promuovere la causa dei ceti meno privilegiati (168).

Sulla scia degli studi recenti sull'istruzione durante la Rinascenza, molto attuali nei paesi di lingua inglese (cfr. almeno i puntuali contributi, dedicati alle scuole secondarie, di Paul Grendler e la densa ed esauriente monografia di Aldo Scaglione, *The Liberal Arts and the Jesuit College System*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1986), Robert Black discute il sistema educativo in Arezzo dal 1358 al 1530, più particolarmente l'insegnamento della grammatica, dei classici latini, e della matematica. Il supporto continuo del governo locale per queste aree del curriculum, dà, secondo Black, un'impronta propria alla cultura cittadina. Il fervore e rigore di questi studi spiega il successo di tanti eminenti umanisti educati appunto ad Arezzo dal Bruni al Marsuppini, al Tortelli, all'Accolti (173). Capitoli specifici sono poi dedicati all'amministrazione delle scuole primarie e secondarie, all'insegnamento del latino e dell'abbaco, agli sviluppi delle strutture scolastiche, e al ruolo preminente della grammatica. Il saggio è corredato da cinque appendici documentarie.

Le pagine di Nancy Struever, nota specialista di storiografia umanistica, vertono su due motivi di fondo: 1) il dissenso dagli storici che hanno insistito sulla soggettività (Charles Thinkaus) o sull'oggettività (Hanna Barbara Gerl) nell'opera del Valla ("We expect either intuitionism . . . on the one hand, or we look for a serious attempt to establish 'objective' foundations for a moral law, on the other" 266); 2) la rivendicazione del contributo del Valla delle *Elegantiae* e delle *Dialecticae Disputationes*, promotore di una revisione del lessico filosofico che rende possibile una importante revisione dell'etica ("Valla's strong philosophical critique is of a piece with religious reform. And this critique and reform together produced intrinsically interesting developments in the philosophy of ethics" 266).

Dopo quanto si è detto si capisce che il volume può ben servire come una panoramica variegata e stimolante delle tensioni e problematiche dominanti nei più recenti studi sul Rinascimento, anche se l'attenzione ai fatti letterari, e di estetica e di poetica, è nell'insieme assai scarsa. Per completare il programma editoriale annunciato nella presentazione del volume primo dei *Tatti Studies* si sarebbe desiderato qualche contributo specifico di storia letteraria. Ma non si può chiedere troppo a un volume che, così com'è, supera già le duecento settanta pagine.

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

*Lectura Marini*. A c. di Francesco Guardiani. University of Toronto Italian Studies 6. Ottawa: Doverhouse Editions Inc., 1989. Pp. 347.

Per la prima volta nella storia letteraria italiana l'*Adone* del Marino viene in questo libro letto, canto per canto, da un nutrito gruppo di studiosi italiani ed americani. Si è stabilita infatti grazie a Francesco Guardiani una rete di collegamento tra i due continenti che unisce studiosi del Marino che da anni propongono di rileggere con tutta serietà lo sterminato poema del Marino, ma anche altre sue opere, e che hanno già in tante sedi diverse dato ottimi risultati delle loro ricerche. Qui per la prima volta s'incontrano non solo studiosi italiani ed americani ma anche scuole e vedute assolutamente diverse.

Si potrebbero caratterizzare almeno due scuole contrastanti: una che cerca nell'opera del Marino gli elementi trasgressori, stravaganti, meravigliosi, eccessivi, insomma l'elemento giocoso; l'altra invece che cerca le strutture stabili della narrazione, gli elementi ripetitivi, ritornanti, le fonti letterarie, i *topoi* riusati. Sono come si vede due scuole di poetica e di critica opposti. È certo comunque che ha nuociuto molto al Marino la poetica della meraviglia, che ha costretto il poeta ai margini tra le curiosità della nostra storia letteraria. Non per nulla il commento preciso e dettagliatissimo del Pozzi ha veramente scardinato il Marino delle meraviglie e ha indicato una strada critica praticata adesso con gli occhiali del filologo o quelli del narratologo. Ma ciò non vuol dire che l'altra scuola, che potrebbe avere come *leader* il Pieri, non abbia fornito una prospettiva anch'essa valida da cui guardare al testo mariniano con spirito iconoclasta e spesso praticando una scrittura trasgressoria.

Queste due tendenze si scontrano proprio in questa serie di letture: non per nulla dedicatario di esse è il Pozzi, mentre il Guardiani, con mossa anfibiologica, ha dedicato il suo contributo al Pieri. Entrambi critici comunque sono presenti/assenti: il Pozzi assente ma presentissimo attraverso il "Gran Commento" e la voce di alcuni suoi diretti discepoli, il Pieri presente in prima persona ma con un pezzo di pura assenza critica, di cosciente divagazione su Tasso con breve coda dedicata alla lettura del canto XIX. Prevale chiaramente la linea Pozzi, anche se spesso le sue interpretazioni vengono riaggiustate o apertamente dissentite. Si ha spesso l'impressione di leggere una *lectura-lectura* Pozzi, tanto il lavoro dello studioso esercita il suo enorme peso sui vari critici. La *lectura* del Pozzi è centrata in special modo su due livelli: la messa a fuoco della *dispositio* generale del poema e la ricognizione della memoria poetica del Marino. Questa mi sembra essere stata la lezione che il Pozzi ha consegnato nel "Gran Commento" e che molti dei lettori di questo libro hanno accolto e ampliato o anche corretto.

Inutile qui segnalare interpretazioni più o meno forti, scoperte più o meno pertinenti, pagine squillanti e altre noiosette e ripetitive: vale invece apprezzare il lavoro d'insieme che è d'eccellente qualità, e la volontà di proporre il poema anti-poema del Marino in una lettura globale che lo faccia uscire dalla pratica usuale della lettura a spezzoni dei passi della meraviglia che si fa nelle scuole. E proprio la lettura canto per canto significa la volontà di far dell'*Adone* un classico, se l'istituzione della *lectura* si applica soprattutto al poema di Dante. In realtà, però, non è solo una *lectura* a costituire un classico, ma è soprattutto la continua presenza tra lettori comuni che lo rende tale, e non si può dire che il testo del Marino circoli tanto tra i banchi della scuola (per scherzo ma non tanto: classico = che si legge in classe) o si trovi spesso nelle biblioteche private. Tutto ciò è dovuto anche alla difficile reperibilità del testo in questione nella precedente edizione mondadoriana, mentre la presente riedizione da Adelphi (da guardare o da tenere a casa



come un "conversation piece" più che da leggere) ha affisso un prezzo alla portata di pochissimi: allora che forse per classico vogliamo proprio indicare un libro per una certa classe sociale, il suo significato originario.

Se quindi un libro straordinario come l'*Adone* ha pubblico scarso ed è poco praticato tra i banchi, lo sforzo di questi studiosi di proporre un lettura globale e seria deve essere apprezzato senza mezzi termini. La profondità dello scavo di molti saggi è davvero notevole sia in autori che già da tempo hanno praticato il Marino, come ad esempio il Guglielminetti, sia anche in autori molto giovani che da alcuni anni stanno affrontando seriamente il Seicento e la sua stella. C'è anche una volontà d'interpretare il testo, di dargli cioè uno spessore ideologico e storico-letterario nuovo. Su questa direttiva mi sembra dirigersi proprio il curatore del libro nei suoi due interventi. Il limite infatti delle preziosissime speculazioni del Pozzi e della sua scuola ci sembra infatti essere quello di non considerare gli elementi contestuali ed ideologici del testo mariniano. I punti di arrivo di questa speculazione sulla *dispositio* e sulla memoria poetica hanno cambiato molto l'interpretazione del Marino. Ma ci sembra adesso necessario un salto qualitativo, un aprire l'analisi agli aspetti storico-letterari che hanno prodotto il testo.

La ricerca delle fonti del poema adesso sta arrivando a forme parossistiche. Molto chiare le precisazioni di Angelo Colombo nel suo intervento sulla poetica mariniana in tema di furti, ecc., ma discutibile ad esempio l'avvicinamento di due frammenti ariosteschi ("Simile al padre . . . pareo" e "una giumenta generò d'un grifo") a due mariniani (" . . . ha sembianza / tutto simile al padre . . ." e "Fu d'un can generato e d'una nana") che, pur partecipando di un simile contesto di descrizione d'una generazione mostruosa, non si vede come possano dirsi gli uni fonte degli altri se non che pescano in uno stesso codice linguistico-culturale. Proprio sul testo del Marino, il quale immette coscienziosamente nella sua poetica la pratica dell'imitazione testuale, si dovrebbe estrarre una teorica generale della fonte che tenesse conto del peso e del valore che hanno prelievi macrotestuali e prelievi microtestuali. Interessante ancor di più sarebbe confrontare le fonti del Marino con i testi che lui poteva leggere, le edizioni dei classici e dei contemporanei a lui disponibili, forme di mediazioni come enciclopedie ed estratti di opere: insomma fare la storia della stampa in quel periodo.

Ma gli sforzi dei lettori tendono in generale ad offrire vie d'uscita al gioco delle fonti e si avverte il bisogno di nuove interpretazioni sia dei vari canti sia del poema nella sua interezza. Ancora una volta ci sembra che il curatore sia il più avventuroso quando propone l'*Adone* come un testo post-moderno (anche se un pò prima definisce Marino "antesignano dell'età moderna") comparando Rinascimento = modernità e quindi fine del Rinascimento = età del Marino e fine della modernità = la nostra epoca post-moderna. Sono equivalenze un po' forzate, anche se suggestive. È vero che non possiamo leggere il testo del Marino che con i nostri poveri occhi, che siano poi post-moderni o post-post-moderni è affare nostro. Più ambigua mi sembra la caratterizzazione del messaggio del Marino come un "ritorno all'ordine, ad un ordine 'naturale' che ritrovi la vera identità dell'uomo, dopo le fitte di perfezionismo astratto di tanta letteratura tardocinquecentesca" che vuole essere anche descrizione del nostro stato post-moderno (dopo le fitte della neoavanguardia e dello strutturalismo, forse) dato che il critico c'incita, nell'altra sua lettura, a liberarci dalla "ricerca delle *essenze*" e ad "entrare nello spettacolare mondo della pace mariniana". Su questa via avventurosa e tutta da percorrere dell'interpretazione mariniana questa raccolta di letture rappresenta una tappa importante ed essenziale.

Emilio Speciale, *University of Chicago*



*Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento.* A c. di Carmelo Alberti, con una nota di Cesare Molinari. Nuova Biblioteca di Cultura, 43. Vicenza: Neri Pozza, 1986. Pp. 315.

Questo volume, in cui sono raccolti gli atti del convegno "Un rivale di Carlo Goldoni: l'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento", promosso nel 1985, in occasione del secondo centenario della nascita, dall'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale di Venezia, è opportunamente diviso in tre grandi sezioni: la prima, dedicata a "Il personaggio" (37-122), comprende quattro saggi di Nicola Mangini, Claudio Varese, Armando Marchi e László Nyerges; la seconda sezione, intitolata "I drammi" (123-246), è costituita da otto articoli di Jacques Joly, Guido Nicastro, Carmelo Alberti, Ginette Herry, Roberto Tessari, Angela Paladini Volterra, Anna Laura Bellina e Atilij Rakar; la terza sezione Su "I romanzi" (247-301) offre quattro contributi di Gilberto Pizzamiglio, Guido Davico Bonino, Ilaria Crotti e Franco Fido. Questo sommario dimostra che il titolo del libro in esame non è adeguato al suo contenuto, perché menziona esclusivamente il teatro, senza alcun accenno alla narrativa. Comunque il titolo del convegno, su cui è basato questo volume, era anche più restrittivo, in quanto limitava il ruolo letterario di Chiari alla sua rivalità con Goldoni. Evidentemente la figura dell'abate bresciano, fino a pochi anni fa avvolta nell'oblio, è venuta crescendo nel tempo trascorso fra la fase organizzativa e i lavori del convegno veneziano, dando in tal modo una prova inoppugnabile della opportunità di un simposio chiariano.

L'autore settecentesco, esaminato da tanti specialisti di vaglia, ha rivelato una complessità insospettata, come asserisce Cesare Molinari nella concisa, ma efficace presentazione del libro: "In verità i motivi di interesse del personaggio non sono limitati alla polemica con Goldoni e Gozzi. . . . Poligrafo per vocazione, autore teatrale per elezione, l'Abate Chiari fu, se non il primo, certo il più compiuto modello di professionista della penna della nostra letteratura" (10). Quindi l'approccio adatto per lo studio di Chiari va cercato nella sociologia della letteratura. Questa sola aiuta a mettere nella giusta luce il significato della sua opera multiforme e straripante in tutte le direzioni della cultura settecentesca. Tanto più che Chiari non ha legato il suo nome a nessun capolavoro, su cui possa sbizzarrirsi l'acume del critico puro (a qualunque scuola appartenga). Né è un caso clinico come Sade, che è diventato la carta moschicida dei dilettanti di psicanalisi. Sotto il nome di Chiari, ci è pervenuta una pletora di drammi e romanzi mediocri, buttati giù alla svelta per la soddisfazione di un pubblico avido di novità, ma poco attento alla qualità letteraria. Si tratta pertanto di un fenomeno di industria culturale, come aveva notato Fido in una comunicazione letta nel 1982 a un convegno sull'Illuminismo (vedi F. Fido, "Novels and Plays of the Abbé Chiari: A Rival of Goldoni between Literature and Industry", in *The Enlightenment in a Western Mediterranean Context: Selected Proceedings of the International Conference Held at the University of Toronto, May 14-15, 1982*, a cura di F. Gerson, A. Percival, D. Pietropaolo [Toronto: Society for Mediterranean Studies, 1984], 73-86). Forse Molinari esagera, quando afferma che "Chiari potrebbe essere preso a modello da tanti pubblicisti dei nostri giorni, e probabilmente molti produttori cinematografici sarebbero felici di averlo al loro servizio", per cui si deve considerare, "nel bene e nel male, un personaggio di grande modernità" (10). Resta comunque il fatto incontrovertibile che il poligrafo settecentesco, nonostante la sua nomina a poeta di corte di Francesco III, duca di Modena, offre uno dei primi esempi in Italia di una produzione teatrale e narrativa, interamente

sostenuta dal pubblico pagante anziché da un mecenate o da mezzi di fortuna personali. Fra l'altro, Chiari ebbe il merito di dare all'Italia con i suoi romanzi (ben presto imitati da Antonio Piazza) gl'incunaboli della narrativa popolare dell'Ottocento, e, insieme con essi, un sublime paraletterario, la cui esistenza, accanto a quella del sublime letterario, è stata a torto trascurata dagli studiosi di estetica, come ebbi occasione di notare nel mio "Modelli narrativi illuministici", in *Cultura meridionale e letteratura italiana: I modelli narrativi dell'età moderna, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, a cura di P. Giannantonio (Napoli: Loffredo, 1985), 305-315 e *passim*.

A giusto titolo, quindi, Carmelo Albertini ricorda nella introduzione che "l'opera di Pietro Chiari va riconosciuta . . . per la esemplarità che la sua vocazione a scrivere di vari oggetti costituisce nella trasformazione di una tradizione letteraria e linguistica italiana in rapporto con il cosmopolitismo culturale settecentesco" (15). In verità si tratta di un terreno ancora poco esplorato, ma di importanza cruciale, perché consente di misurare lo sfasamento, rispetto alle letterature inglese e francese, della nostra, ancora prigioniera, in pieno Settecento, di una concezione "alta" che tendeva a privilegiare i generi tradizionalmente nobili (lirica, tragedia, epica) a danno di quelli considerati "bassi", fra i quali il romanzo moderno in prosa era stimato perfino troppo vile per essere incluso. Sulle difficoltà d'ordine filologico insiste opportunamente Mangini in "Percorsi biobibliografici" (39-48), che integra la voce da lui dedicata a Chiari in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIV (1980), 566-572. Basti pensare che la biografia di Chiari, come scrive Mangini, presenta delle vaste zone, completamente oscure: "le notizie note e sicure riguardano pressoché esclusivamente . . . il periodo veneziano, cioè più o meno un quindicennio, dal 1747 (c.) al 1762, mentre troppo poco si sa del periodo precedente, che copre i primi 35 anni della sua vita, ma ancor meno conosciamo l'ultimo periodo, dal ritorno a Brescia fino alla morte, che assomma a ben 23 anni" (p. 39). Mangini non condivide la tesi di un Chiari moderno, alla quale contrappone quella di un Chiari conformista, attratto soprattutto dall'aristocrazia, dall'accademia e dalla corte, e pertanto privo di "quell'attenzione al sociale e al reale che invece troviamo nel Goldoni sia nei riguardi della borghesia emergente sia verso la laboriosità popolare" (p. 42). Di qui l'accanimento con cui lo stesso Mangini demolisce certe nozioni arbitrarie che hanno inquinato la storia della fortuna di Chiari.

Più aperto alle radici moderne della cultura chiariana è il saggio "Per un'imparziale rilettura" (49-75) di Claudio Varese, che sottolinea il debito contratto dallo scrittore bresciano nei confronti della narrativa inglese e francese: "Il romanzo inglese e, in misura diversa, anche quello francese, offrivano nel tempo interno del loro formarsi e configurarsi e nel volgersi al lettore destinatario quell'intreccio di azione e commento, di personaggi e di riflessioni che li accompagnano o li suscitano, che è una caratteristica o un'aspirazione di tutta l'attività letteraria del Chiari" (52). Si può aggiungere che la tendenza individuata da Varese doveva culminare nell'antiromanzo settecentesco, caratterizzato dalla prevalenza assoluta del commento sull'azione (mi riferisco, naturalmente, al *Tristram Shandy* di Sterne, ma penso anche al *Cicerone* dell'ingiustamente dimenticato Giancarlo Passeroni). In ogni modo, occorre tener presente che la svolta attuata da Sterne e da Passeroni non è consapevolmente anticipata da Chiari, il quale, come osserva Armando Marchi nell'acuto saggio "Il mercato dell'immaginario" (77-113), produsse una opera teatrale e narrativa "non problematica per eccellenza", fatta per un "pubblico giovane, e nuovo", che "non cerca dubbi, ma certezze, conforme alla propria visione del mondo; vale a dire



gratificazione" (92).

Come sempre accade con i volumi miscellanei, le immagini del poligrafo bresciano proposte in questo libro sono estremamente varie. Si va da un Chiari che, prima di essere un uomo d'affari, fu un illuminista deluso, come sostiene Jacques Joly nel suo "Tra scherzo e filosofia" (125-149), a un Chiari grande romanziere settecentesco, quale emerge da "I romanzi: temi, ideologia, scrittura" (281-301) di Fido, che vede alla base della sua narrativa "un progetto didattico che appariva più attuabile in prosa che sulle scene", piuttosto che "un puro calcolo di mercato" (284-285), e paragona il modesto abate ad Alberto Moravia e a Umberto Eco. Quale è il Chiari vero? Quello affetto da "strabismo intellettuale" (secondo la definizione di Mario Baratto), perché con un occhio guardava alla letteratura francese e con l'altro alle letterature classiche, di cui parla Carmelo Alberti in "Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana" (151-167), oppure il Chiari ciarlatano, convinto della suprema importanza dell'ironia, presentato da Roberto Tessari in "Armonie e dissonanze del comico" (189-214)? Non è facile rispondere a queste domande. Ma la cosa che conta di più, è mettere la coscienza critica di fronte all'enigmatica figura di Chiari. Questo appunto è il risultato più cospicuo del volume in oggetto.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Ugo Foscolo. *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*. Vol. I: *Poesie e carmi: Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le grazie*. A c. di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti. Firenze: Felice Le Monnier, 1987. Pp. 1299. L. 100.000.

Ugo Foscolo. *Ultime lettere di Jacopo Ortis, poesie e carmi*. A c. di Mario Puppo. *Classici italiani per l'uomo del nostro tempo: collana diretta da Vittore Branca*. Milano: Rusconi, 1987. L. 40.000.

Due anni dopo la prima edizione (1985), è uscita la ristampa del primo volume della Edizione Nazionale, in cui i capolavori foscoliani compaiono in due sezioni: la prima (1-153), curata dal compianto Francesco Pagliai e da Gianfranco Folena, comprende le *Poesie* (1803), i *Sepolcri* (1807) e le poesie postume (1804 - 1806), ossia la *Epistola a Vincenzo Monti* e l'*Inno all'anave delle Muse*; la seconda sezione (155-1193), curata da Mario Scotti, è dedicata alle *Gratie*. L'apparato critico che accompagna questi testi capitali della letteratura italiana del primo Ottocento è talmente illuminante da compensare il fatto paradossale che, come si legge nella "Premessa", "il volume primo nel piano editoriale sia quasi l'ultimo a vedere la luce delle stampe" (IX).

La "Introduzione" (1-66) alla prima sezione, dovuta in larga misura a Folena, che ha tenuto conto delle carte Pagliai, conservate presso l'Accademia della Crusca, conferma ed integra autorevolmente certe intuizioni della critica foscoliana. Mario Fubini aveva già osservato fin dal 1928 che i sonetti della edizione pisana del 1802 costituiscono una sorta di anticipazione dell'*Ortis*. Ora Folena è in grado di affermare che la corrispondenza riscontrata da Fubini fra il romanzo e le liriche fu compromessa nella edizione milanese definitiva (1803), stampata da Agnello Nobile. Foscolo, infatti, spostò l'ode *A Luigia Pallavicini* dalla fine all'inizio, inserendo subito dopo *All'amica risanata*; iniziò la sequenza dei sonetti con "Forse perché della fatal quiete", che non figurava nella edizione pisana; spostò "Che stai? già il secol l'orma ultima lascia" dal secondo posto all'ultimo, "E tu ne' carmi avrai perenne vita" dal quarto all'ottavo, ed inserì tre nuovi sonetti ("Né



più mai toccherò le sacre sponde”, “Un dì, s’io non andrò sempre fuggendo” e “Pur tu copia versavi alma di canto”). In questo modo Foscolo manometteva il romanzo poetico della edizione pisana, facendo scomparire la sua “lineare trama psicologica per privilegiare la linea delle analogie tematico-tonali nel contrappunto fra la vecchia storia e la nuova meditazione, sensibile per esempio all’inizio e alla fine della nuova sequenza dove il sentimento universale della morte e quello della morte della poesia si sovrappongono e si oppongono ai motivi ortisiani del suicidio e dell’apostolato letterario” (6-7). Naturalmente non si può pretendere che la filologia riesca sempre a sbrogliare certe vicende testuali intricatissime, che ostacolano la ricostruzione della genesi poetica delle liriche foscoliane. Contro la tentazione diabolica di dare a tutti i costi la chiave di problemi praticamente insolubili, giova tener presente la lezione metodologica che Folena offre in garbata polemica con Domenico De Robertis, a proposito della *Epistola a Vincenzo Monti*: “come nessuno oggi pensa più ad una ricostruzione delle *Grazie*, così ci pare impossibile, in una edizione critica nazionale, illudere il lettore offrendogli un testo che in pratica non è quello che risulta alla lettura dei manoscritti” (64). Questo discorso vale anche come preparazione alla seconda parte del volume, la cui “Introduzione” (157-608) costituisce per sé stessa un nutrito studio critico-filologico di Scotti sulle *Grazie*, una delle opere più enigmatiche ed affascinanti della nostra letteratura. Molta strada è stata fatta dalla edizione Orlandini (1848), informata al “discutibile criterio di offrire il testo non nella successione delle varie fasi ma in una ricostruzione unitaria realizzata attraverso tagli, montaggi, aggiunte” (159). Di qui la esclusione dei *Frammenti della “Chioma di Berenice”* (1803), in cui Scotti addita le *proto-Grazie*, ponendole all’inizio della sua edizione. Ovviamente questo significa retrodatare la genesi del poema, mettendo in crisi il suo legame con il famoso gruppo scultoreo di Canova, il quale, stando alla dichiarazione dello stesso Foscolo nella *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* (1822), sarebbe la fonte di ispirazione delle *Grazie*. In realtà la testimonianza dell’autore non ha nessun peso in questo caso, dal momento che le *Grazie* di Canova non precedono, ma seguono quelle di Foscolo: “Che la genesi occasionale del carme fosse legata al gruppo scultoreo del Canova era affermazione non corrispondente a verità, cui il Foscolo forse si sentì costretto dal bisogno di giustificare la presenza dei *Versi del Vello* a didascalia delle due eleganti incisioni del Corbould, riproducenti le *Grazie* canoviane nel volume che illustrava la galleria del duca di Bedford” (160). Si tratta di un notevole episodio del complesso rapporto fra letteratura e arti figurative, cui è stato dedicato un congresso (vedi *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII convegno dell’Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Firenze: Olschki, 1988).

Scotti, al quale si deve, fra l’altro, la pubblicazione di un dramma foscoliano inedito (vedi U. Foscolo, *Edippo*, Tragedia inedita a cura di M. Scotti, Milano: Rizzoli, 1983), ripercorre magistralmente l’accidentato cammino della elaborazione delle *Grazie*, sottolineando l’influsso del pensiero estetico di Yves-Marie André, autore di un importante *Essai sur le Beau* (1741): “Nelle pagine dell’André, al di là della rappresentazione delle tre dee condotta sulla scia delle testimonianze classiche . . . egli avrebbe rinvenuto non poche considerazioni e immagini su cui si sarebbe soffermata la sua riflessione e la sua fantasia: i fiori, gli animali, di cui il cigno rappresentato come simbolo per eccellenza di quel particolare tipo di bellezza che è la grazia; la creatura umana . . . l’accordo di scienza e poesia . . . le passioni . . . la simpatia . . . l’eleganza delle parole e l’armonia dello stile” (169-170). Accanto alla influenza di André, va tenuta presente anche quella delle massime autorità della sensibilità neoclassica: “Mengs per la pittura, e Winckelmann per la

scultura" (170-71). L'ideale winckelmanniano della "nobile semplicità" e della "quieta grandiosità", che Nietzsche doveva demolire in *Götzen-Dämmerung* (1889), permea le *Grazie*.

L'ispirazione neoclassica del progetto foscoliano era inconciliabile con la estetica del sublime, elaborata da Burke, il quale aveva negato che la poesia agisca sulla nostra mente, suscitando idee o immagini di oggetti concreti (vedi soprattutto la Parte V di E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, a cura di J. T. Boulton, London: Routledge and Kegan Paul, 1958, pp. 163-77). Questo non vuol dire che Foscolo non appartenga alla storia del sublime, la quale non può certo ridursi a Burke. In realtà Foscolo ebbe in quella storia un ruolo originale, profondamente influenzato dal suo ellenismo ad oltranza, che lo spingeva ad anteporre lo Pseudo-Longino ai suoi interpreti e rielaboratori moderni, e dalla familiarità con critici italiani, come Vico e Cesarotti, che dettero delle versioni del sublime corrispondenti alle esigenze dell'ambiente letterario italiano. Quanto alla polemica contro Burke e Mendelssohn contenuta nella citata *Dissertation* del 1822, in cui affiora la teoria vichiana del primato della creazione artistica (fantasia) sull'attività critico-estetica (filosofia), essa deve intendersi soprattutto come un attacco contro il tecnicismo filosofico, rafforzato dal pensiero tedesco, che riflette una insofferenza abbastanza diffusa nella Inghilterra contemporanea, visto che Byron sentì il bisogno di colpire Coleridge nel *Don Juan*: "And Coleridge too has lately taken wing, / But like a hawk encumbered with his hood, / Explaining metaphysics to the nation. / I wish he would explain his explanation" (*Dedication*, 2, 5-8).

Se il primo volume della Edizione Nazionale è importante, perché fornisce allo specialista gli strumenti indispensabili per una lettura in profondità delle maggiori opere poetiche foscoliane, la raccolta degli scritti maggiori in prosa e in versi, curata da un illustre italianista come Mario Puppo, segna una tappa memorabile della ricezione di Foscolo nel nostro tempo. Il narratore esuberantemente romantico dell'*Ortis*, il poeta ispirato e sapiente dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, se da un lato è stato oggetto della satira dissacrante di un grande innovatore come Carlo Emilio Gadda, ha dall'altro lato avuto autorevolissimi ammiratori, come risulta dal caso di Eugenio Montale, su cui ha richiamato l'attenzione il compianto Glauco Cambon nel suo *Ugo Foscolo, Poet of Exile* (Princeton: Princeton U P, 1980), pp. 307-8. È quindi da salutare con entusiasmo la pubblicazione del volume foscoliano, curato da Puppo per la benemerita collana dei "Classici italiani per l'uomo del nostro tempo" (diretta da Vittore Branca con la consueta competenza e larghezza di vedute), che si propone di rendere accessibile ad un vasto pubblico i testi fondamentali della letteratura italiana. Il ricco e penetrante commento di Puppo, pur essendo "inteso in primo luogo a chiarire il più compiutamente ed esattamente possibile il significato letterale dei non sempre facili testi foscoliani e i fitti riferimenti biografici, storici, mitologici" (41), con una acribia filologica che supera di gran lunga quella di un rappresentante della scuola storica come Severino Ferrari (si veda, per esempio, la nota sul cigno a p. 385, densa di riferimenti a Buffon, Goethe, Hölderlin, Jean Paul Richter, Brentano, Friedrich Schlegel e Montale), è pregnante di geniali intuizioni critiche, che si traducono spesso in una lettura di Foscolo sulla falsariga della sensibilità moderna, senza forzature antistoriche, in un'ampia prospettiva europea. Nella ben calibrata introduzione, Puppo sottolinea il fatto che la riscoperta novecentesca di Foscolo è dovuta "principalmente al gruppo dei poeti e critici ermetici, mediata, con tutta probabilità, dalle traduzioni di Hölderlin di Leone Traverso", sicché il poeta neoclassico si



trasforma nell'iniziatore, per quanto riguarda la letteratura italiana, della "linea lirico-orfica, dal romanticismo tedesco al simbolismo, con la congiunta esaltazione del valore assoluto della poesia" (19). Non per nulla Mario Luzi ha potuto paragonare le *Grazie* all'*Après-midi d'un faune* di Mallarmé, e "si è potuto istituire un rapporto fra *L'isola* di Ungaretti e l'episodio dei *Silvani*" nelle *Grazie*, per quanto la presenza di Foscolo nella poesia del Novecento sia riscontrabile "non tanto nella ripresa di particolari immagini ed espressioni, quanto nella creazione di visioni mitico-magiche, musicalmente sospese in un'aura estatica, quasi fuori del tempo" (23). È questa una buona ragione per augurarci che il volume in oggetto, stampato in caratteri molto nitidi, diventi il *livre de chevet* di quanti amano la grande letteratura.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

**Raccolta Foscoliana Acchiappati: Lettere autografe e manoscritti di Ugo Foscolo.** Milano: A. Cordani, 1988. Pp. 118.

**Raccolta Foscoliana Acchiappati: Lettere autografe e manoscritti di contemporanei.** Milano: A. Cordani, 1988. Pp. 188.

Pochi specialisti della letteratura italiana conoscevano la Raccolta Foscoliana Acchiappati prima della pubblicazione di questi due volumi, la cui importanza è stata sottolineata da Maria Corti in due articoli di giornale (vedi M. Corti, *Foscolo fradicio come un papero*, "Repubblica", 15-16 maggio 1988, p. 23; Id., *E Porta scrisse: "Io sono il bue . . ."*, *ivi*, 28 luglio 1988, p. 25). Eppure si tratta di una collezione di manoscritti e stampati, di cui nessun foscolista serio può permettersi di fare a meno. La sua esistenza è dovuta alla iniziativa di un amatore della letteratura in generale e di Foscolo in particolare, che sembra fatto apposta per rovesciare le banalità sulle cosiddette due culture (l'umanistica e la scientifica) di cui si sono compiaciuti tanti studiosi della società contemporanea. Alludo naturalmente a Gianfranco Acchiappati, Direttore Sanitario dell'Istituto Ortopedico Gaetano Pini di Milano, il quale ha saputo coniugare la nobile professione medica con la passione per Foscolo, dimostrando con i fatti che lo iato fra letteratura e scienza è una invenzione di cervelli pigri, incapaci di guardare al di là della loro specializzazione. Più che legittima è la soddisfazione che emana dalla presentazione del primo volume in oggetto, nella quale Acchiappati rievoca un quarantennio di collezionismo illuminato, che è stato alimentato dalla ammirazione per la grande arte foscoliana: "Celebro, con questo primo volumetto, una ricorrenza del tutto personale, quarant'anni di ininterrotta 'convivenza' spirituale con Ugo Foscolo, di fedeltà mai venuta meno e che si è concretata in questo lungo arco di vita nella perseverante raccolta di testi e autografi suoi e di personaggi del suo tempo; famosi taluni, accarezzati da fama più modesta altri, ma non per questo meno significativi" (*Lettere... di U. Foscolo* 7).

Gli autografi e manoscritti di Foscolo, raccolti nel primo dei due volumi in esame, sono ben 57, e vanno dal 1800 al 1827 (anno di morte del poeta). Ogni pezzo è accompagnato da un esauriente apparato critico, da cui si può desumere una descrizione del manoscritto, la data di acquisizione da parte di Acchiappati, informazioni sulla provenienza, indicazioni bibliografiche sulle edizioni e note storico-biografiche che consentono di intenderne il contenuto. In alcuni casi, vengono addirittura proposte delle correzioni della Edizione Nazionale o si risolvono in modo convincente alcuni problemi. Per esempio, la prima lettera, indirizzata da Foscolo a Luigi Bossi da Genova nel 1800, si



conosceva solo attraverso una copia conservata fra le "Carte Bianchini" della Biblioteca dell'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea (Roma), quando vide la luce il primo volume dell'epistolario (1949), sicché il testo pubblicato risultava poco attendibile. Più tardi, nel 1951, la missiva fu ristampata in appendice al quinto volume dell'epistolario sulla base di una fotocopia dell'originale, allora conservato nella raccolta Asciamprener di Milano. Ma il testo risulta deturpato da una inesattezza, che ne rende problematico il tenore: un *congegnato* carico di risentimento nei confronti della posta militare è stato arbitrariamente mutato in un anodino *consegnato*. Un esempio anche più probante della utilità del primo volume dedicato alla Raccolta Foscoliana Acchiappati è costituito dall'apparato critico relativo al ventesimo autografo, già uscito in un testo imperfetto nel quarto volume dell'epistolario (1954). Si tratta della famosa recensione che Foscolo scrisse sulla rappresentazione della propria tragedia, intitolata *Ricciarda*, presso il Teatro del Corso di Bologna nel 1813. Uscì anonima nel *Giornale del Dipartimento del Reno*, diretto da Francesco Tognetti, e, sebbene l'autografo non fosse completamente sconosciuto, uno studioso autorevole come Luigi Fassò non volle considerarla come opera esclusiva di Foscolo, contrariamente all'opinione di altri critici (da Domenico Bianchini ad Angelo Ottolini), ma come una collaborazione di Foscolo con Tognetti. In realtà, il direttore del *Giornale* intervenne assai poco sul testo foscoliano, come viene notato in calce al documento in oggetto: "Questo manoscritto autografo di prima stesura consente di dirimere ogni residua perplessità: o Foscolo propose a Tognetti, di cui era amico, il presente abbozzo per la pubblicazione sul giornale, oppure lo stesso Tognetti richiese all'autore della tragedia una traccia di critica, la quale si rivelò in pratica tanto efficace da essere recepita pressoché per intero dal redattore" (*Letter. di U. Foscolo* 54). È evidente che il foscolista coscienzioso dovrà d'ora innanzi confrontare l'Edizione Nazionale con i documenti editi e discussi nelle pubblicazioni della Raccolta Acchiappati.

Meno indispensabile, per quanto sia anche esso utile allo studioso di Foscolo, risulta il secondo volume in oggetto, il cui titolo è inappropriato, perché include non solo lettere e documenti di contemporanei del poeta, ma anche di personaggi appartenenti a diverse epoche. Per esempio, la lettera di Raimondo Montecuccoli, indirizzata nel 1655 ad Ottavio Piccolomini (N. 39), ha una attinenza molto vaga con Foscolo, che pubblicò le opere del generale italiano. Più pertinente è invece la lettera di Giuseppe Garibaldi del 1864, che offre una ulteriore prova della ben nota ammirazione del nizzardo per Foscolo (N. 26). Del resto, anche in questo secondo volume il foscolista può trovare pane per i suoi denti tanto nei testi quanto nell'apparato critico. Vi si incontrano i nomi di personaggi maggiori o minori, che hanno avuto peso nella biografia o nella ricezione di Foscolo. Dato che il materiale è disposto per ordine alfabetico degli autori, la successione cronologica è stata sacrificata. Si comincia con una lettera di Francesco Aglietti a Giuseppe Molini del 1807 (N. 1), seguita da una missiva di Aleardo Aleardi a Ubaldino Peruzzi del 1871 (N. 2), in cui si parla del trasferimento delle spoglie di Foscolo da Chiswick a Firenze ("le ossa del grande poeta, che ripatria"). Viene quindi una lettera del 1887 di Camillo Antona-Traversi, accompagnata da un testo polemico nei confronti di Francesco Torraca (N. 3). Il documento seguente, una lettera di Cesare Arici, diretta a Fortunato Stella nel 1812 (N. 4), ci riporta al periodo napoleonico, e via di questo passo, in una affascinante altalena. I pezzi sono tutti assai notevoli, e possono interessare lo storico oltretutto l'italianista. Si vedano in particolare la lettera di Napoleone il Grande del 1807 (N. 12), relativa alla annessione della Toscana al Regno d'Italia; quella di Eugène de Beauharnais a Etienne Méjan del 1813 (N. 7), concernente il generale Domenico Pino; e quella di Giuseppe

Mazzini a Thomas Dixon, forse del 1837 (N. 37), in cui sono menzionati i saggi dedicati a Petrarca da Foscolo. Il pregio di entrambi i volumi è accresciuto dalle nitide illustrazioni di personaggi, luoghi, frontispizi di opere foscoliane o manoscritti.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Alfredo Bonadeo. *L'Italia e gl'italiani nell'immaginazione romantica inglese: Lord Byron, John Ruskin, D. H. Lawrence*. Studi e testi di bibliologia e critica letteraria, XI. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1984. Pp. 135. L. 15000 / \$10.00.

I rapporti letterari anglo-italiani sono stati oggetto di numerosi studi, come quelli di George B. Park, J. H. Hale, Arthur Sells e C. P. Brand, che coprono periodi specifici (Medioevo, Rinascimento, Età Barocca e Romanticismo), o come il più ambizioso volume di Francesco Viglione, intitolato *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi* (1946), che parte addirittura dalla Britannia Romana per approdare all'Ottocento. L'argomento è particolarmente istruttivo, perché l'Italia e l'Inghilterra, soprattutto a cominciare dalla Riforma, hanno costituito due mondi opposti e complementari, che si sono incontrati nel Sette-Ottocento all'insegna della libertà per cozzare violentemente nel Novecento durante la fase guerrafondaia del Fascismo, il quale aveva pure riscosso notevoli consensi nel mondo britannico ed era stato oggetto di ammirazione da parte di intellettuali del calibro di W. B. Yeats, G. B. Shaw e D. H. Lawrence. Studiare le relazioni fra Italia e Inghilterra equivale a ricostruire la genesi di alcuni aspetti essenziali della Europa contemporanea.

Il pericolo di questo tipo di ricerche consiste soprattutto nella costante tentazione (più o meno inconscia) di farsi prendere la mano dai pregiudizi campanilistici italiani o inglesi, presenti nelle stesse fonti studiate; di attribuire eccessiva importanza agli umori o ai capricci passeggeri di viaggiatori, naturalmente portati (per la loro stessa esperienza di viaggio) a dimostrare entusiasmi e insofferenze che non hanno un fondamento intellettuale solido; e di esprimere dei giudizi generali senza tener conto di tutte le implicazioni dei problemi dibattuti, che sono necessariamente relativi alle discipline più diverse (dalla letteratura e dalla filosofia alla economia politica e alla sociologia).

Alfredo Bonadeo, valente italianista, è troppo navigato per cadere nel trabocchetto del campanilismo inglese o italiano, come risulta dai tre notevoli saggi, che costituiscono il volume in oggetto: "Byron: salvezza e opportunismo" (9-52); "Ruskin: bellezza e follia" (53-94); "Lawrence: Rivoluzione tradita" (95-125). Ma il taglio del libro, inteso a rappresentare tre momenti capitali dell'incontro fra la cultura inglese e quella italiana, induce Bonadeo a tener conto esclusivamente del debito contratto dall'Inghilterra nei confronti dell'Italia. Ne risulta una visione dei fatti unilaterale, che rischia spesso di diventare campanilistica. È legittimo sostenere che in Italia Byron "scopre il valore della libertà e dell'indipendenza politica" (6), quando il Risorgimento, di cui il poeta inglese si fece attivo sostenitore, era alimentato di idee britanniche? L'Italia poteva influenzare Byron non tanto sul piano politico, quanto su quello artistico-letterario. Né si deve dimenticare il fatto che Byron ebbe un ruolo così importante nel mutamento radicale del gusto letterario italiano, da ripagare ampiamente i suoi debiti.

Lo stesso discorso vale anche per Ruskin, il fondatore del culto moderno per l'arte italiana, che impose un nuovo canone artistico agli stessi italiani. A lui risale la



responsabilità di aver messo in soffitta un pittore come Guido Reni, che è stato riscoperto solo recentemente. Se di Ruskin si può dire che mutò, attraverso il contatto con l'ambiente italiano, "il suo giudizio artistico assieme a quello morale" (7), si deve anche dire che dette una immagine dell'Italia, rimasta valida per varie generazioni d'inglesi e d'italiani. Quanto a D. H. Lawrence, tutti sanno che il suo disprezzo per la tradizione britannica lo indusse a guardare con simpatia alla torbida ideologia del Fascismo. Ma non fu certo un caso isolato nella letteratura occidentale del Novecento, le cui esigenze sembrarono trovare, a un certo punto, la cornice politica ideale proprio nel Fascismo. Questa confluenza fra Avanguardia e Fascismo è un fatto ben noto che non dovrebbe più scandalizzare nessuno (come il fenomeno parallelo della confluenza fra Avanguardia e Comunismo). È quindi strano che Bonadeo osservi a proposito di Lawrence: "quelle che in *Etruscan Places* l'autore esalta ed ammira sono, sfortunatamente, due civiltà condannate, l'una della prepotenza romana, l'altra della violenza fascista" (122). Bonadeo ha ragioni da vendere nel condannare la romanità di marca fascista, che non ha nulla a che vedere con la romanità vera e propria, in cui sarebbe ingenuo vedere un fenomeno di "prepotenza". Ma la sua condanna risulta fuori posto, perché coinvolge un autore inglese, studiato nei suoi rapporti con l'Italia. Il fatto che alcune idee tipicamente fasciste siano diventate parte integrante di opere essenziali di grandi autori inglesi, che le assorbono in Italia, non dovrebbe preoccupare lo studioso dei rapporti italo-britannici, ma dovrebbe, casomai, spingerlo ad approfondire meglio le ragioni più profonde del cosiddetto Modernismo.

Queste mie osservazioni non intendono intaccare il merito fondamentale del libro di Bonadeo, il quale consiste soprattutto nell'aver riproposto il problema della posizione anomala dell'Italia nei confronti dell'Europa occidentale, durante un periodo di mutamenti cruciali, sia politici sia artistico-letterari. Si tratta di un lavoro stimolante, che dovrebbe invogliare qualche lettore di buona volontà a trarne spunto per una trattazione del problema dei rapporti italo-britannici, che tenga conto delle esigenze storiografiche della scuola delle *Annales* e della nuova prospettiva europea che sta dissolvendo i vecchi nazionalismi.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Giacomo Leopardi. *Poesie e prose*. Vol. I: *Poesie*. A c. di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti. I Meridiani. Milano: Mondadori, 1988. Pp. XCIV, 1110.

Giacomo Leopardi. *Canti*. A c. di Achille Tartaro. Biblioteca Universale Laterza, 204. Roma-Bari: Laterza, 1987. Pp. XXXIV, 234. L. 20.000.

I volumi in oggetto presentano entrambi notevoli pregi relativamente allo scopo per cui sono stati concepiti. Il primo, uscito già nel 1987, è la seconda edizione delle *Poesie*, indirizzata ad un pubblico più o meno eletto di specialisti, ai quali offre la possibilità di rileggere la produzione poetica maggiore e minore di Leopardi, disposta nelle seguenti sezioni: *Canti* e "Frammenti" (5-144); "Note, prefazioni, dedicatorie dei *Canti*" (147-203); *Paralipomeni della Batracomiomachia* (207-310); "Poesie varie" (313-401); "Traduzioni poetiche" (405-610); "Argomenti e abbozzi di poesie" (613-86); "Puerili" (689-895). I testi leopardiani sono preceduti da un nutrito saggio di Cesare Galimberti, intitolato "Leopardi: meditazione e canto" (XIII-LXXIX), che ripercorre le tappe fondamentali dello sviluppo artistico del poeta. Prendendo le mosse dall'*Infinito*, 4-5, Galimberti fa degli "interminati / Spazi" una metafora dell'itinerario poetico di Leopardi,



che gli consente di rivendicare il significato artistico degli scritti teorici giovanili: "Interminati spazi si finge Leopardi in momenti di grazia assoluta; e li percorre la sua filosofia per via discorsiva e attraverso invenzioni fantastiche" (XIII).

Se nelle dissertazioni filosofiche (1811-1812) si leggono accenni al tempo che non ha confini e all'eternità dell'universo, e se nei frammenti di Patrologia greca (1814-1815) abbondano i riferimenti al destino umano, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) le citazioni dagli scritti orfici, dai versi sibillini, dal *Corpus hermeticum*, da Apuleio e da altri autori antichi avvalorano "l'idea di un dio coincidente col mondo o di un Tutto a cui nessun nome è adeguato, ma che nella perfezione del circolo risplende di luce divina" (XIV). Si tratta di una visione poetico-filosofica che non ha nulla a che vedere con il cattolicesimo del Leopardi giovanile, nella quale Galimberti addita un "senso del sublime", che va chiarito alla luce del noto saggio di Nicolas J. Perella, *Night and the Sublime in Giacomo Leopardi* (Berkeley: U of California Press, 1970). L'Autore non lo cita, ma dovrebbe tenerne conto per una eventuale terza edizione riveduta, che questo volume di *Poesie*, così ben calibrato, indubbiamente merita. A tale proposito, mi permetto di fare un altro suggerimento a Galimberti. Dovrebbe consultare un altro lavoro dello stesso Perella, *Midday in Italian Literature: Variations on an Archetypal Theme*, Princeton, N. J.: Princeton UP, 1979, 75-87 e *passim*. Potrebbe così mettere meglio a fuoco, sempre a proposito del *Saggio* leopardiano, "quei primordiali terrori o . . . quella rapita ammirazione in cui, nonostante gli scongiuri del moderno autore, il cuore ancora s'incanta e si spaura" (XV), con esiti vicini a quelli dei *Canti* e delle *Operette morali*.

Comunque la tesi fondamentale di Galimberti, incentrata sulla identità di ispirazione fra scritti poetici e scritti filosofici, è pienamente dimostrata. L'Autore ha sbaragliato le argomentazioni di ascendenza crociana (fondate sulla distinzione fra poesia e non-poesia), di cui si è compiaciuta spesso la critica leopardiana. Questo risulta più che mai evidente dall'approfondito esame che Galimberti dedica allo *Zibaldone di pensieri* (iniziato nel 1817), non solo sul piano contenutistico, ma anche su quello formale. Tenendo conto di accorgimenti retorici (anafora, *climax*, antitesi, paranomasia, ecc.), l'Autore isola nello *Zibaldone* dei veri e propri poemetti in prosa da mettere accanto a certe pagine felicissime dei *Canti* e delle *Operette morali*. Non resta, quindi, che sottoscrivere la conclusione, cui giunge Galimberti, secondo cui "*Canti*, *Operette*, *Paralipomeni*, *Pensieri*, ma anche lo *Zibaldone* e i saggi e i discorsi, nascono da una tensione unitaria, insieme conoscitiva e poetica" (XXI). Ricca di spunti illuminanti è anche la trattazione dei *Canti*, in cui spiccano le pagine finissime sull'*Infinito*. Ma alcune osservazioni sono ellittiche e pongono il lettore non-iniziato di fronte a notevoli difficoltà. Faccio un esempio fra tanti. La "spazializzazione del tempo," tirata in ballo a proposito di liriche come *Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*, in cui trionfa "un non-tempo" mitico (XXXV), riuscirà certamente oscura a chi non abbia presente *Le Mythe de l'éternel retour* (1949) dell'antropologo Mircea Eliade, che mi è servito per una nuova interpretazione di vari autori italiani, compreso Leopardi (mi si consenta di citare il mio *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari: Laterza, 1972, pp. 216-228 e *passim*).

Assai istruttivo è l'ampio commento di Mario Andrea Rigoni (899-1100), che è al tempo stesso estetico e filologico. Per esempio, a proposito di *Canti*, XXX (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*), Rigoni dà la datazione approssimativa (1831-1835), che precisa ulteriormente sulla scorta di Umberto Bosco, assegnando la lirica al periodo successivo al giugno 1833; sottolinea "alcune analogie concettuali e ritmiche" con "le ultime pagine del *Dialogo di Plotino e di Porfirio* e la nota di Zib[aldone] 4277-8 (9 aprile

1827)"; definisce il metro: "canzone libera, con rime e assonanze in clausola e al mezzo" (978). A questo il commentatore fa seguire un giudizio critico, conciso ma esauriente: "Canto dell'estremo dubbio metafisico, che fonde mirabilmente riflessione ed elegia in un ritmo cadenzato e dolente . . . *Sopra un basso rilievo* comincia ad avere il riconoscimento che merita sulla traccia di quei rari interpreti che vi avevano scorto 'una delle cose più delicate, ed anche sublimi' . . . che Leopardi abbia scritto" (979). Seguono delle fitte note esplicative, contenenti appropriati riferimenti alle *Operette morali*, alle traduzioni, ai frammenti e allo *Zibaldone* di Leopardi, nonché alla *Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis.

Il commento di Rigoni, per lo più adeguato e intelligente, diventa in alcuni casi stranamente reticente ed ottuso. Per esempio, l'epigramma contro Tommaseo con cui termina la sezione delle "Poesie varie", è illustrato molto bene in ogni sua parte fuorché nei vv. 8-9, che suonano così: "Tal che quasi è posposto / L'italiano al Giudeo" (401). Questa è la glossa rigoniana corrispondente: "al Giudeo: ossia al popolo più odiato e disprezzato" (1065). È senza dubbio questo il significato del testo leopardiano. Ma si può passare sopra l'antisemitismo di una simile affermazione come se fosse la cosa più naturale del mondo? Fino a prova contraria, gli italiani non sono musulmani. Quindi il lettore italiano rimarrà meravigliato e desidererà saperne di più. Sarebbe stato opportuno un rinvio a *Paralipomeni* I, 30, 7-8, dove si legge: "Prima il Giudeo tornar vorrebbe in vita / Ch'all'italico onor prestare aita" (215). Purtroppo, anche in questo caso, la glossa di Rigoni lascia perplessi. Gli ebrei sarebbero proprio "il popolo più disprezzato e odiato al mondo", come osserva il commentatore, il quale aggiunge che la polemica leopardiana "è rivolta ai francesi, nei quali gli ingenui liberali italiani, dopo la rivoluzione di luglio, avevano riposto tante speranze" (1009). Era forse una ingenuità credere nella emancipazione degli ebrei? Qui c'è qualcosa che non torna. Mi auguro che la difficoltà venga appianata, se il libro avrà una terza edizione riveduta e corretta.

Meno ambizioso è il volumetto dei *Canti*, curato da Achille Tartaro, che è destinato ad un pubblico più vasto, comprendente la popolazione scolastica. Preceduto da una nitida introduzione (nota fin dal 1984) e da una utile "Nota bibliografica" (V-XXXIV), il libro include, oltre ai *Canti*, anche i "Frammenti" (219-30). Ogni lirica è preceduta da ragguagli precisi, relativi alla cronologia, alle vicende della composizione e pubblicazione, e al metro. Le abbondanti note a piè di pagina chiariscono le espressioni più peregrine, senza appesantire la lettura del testo, e forniscono utili riferimenti di carattere intratestuale e intertestuale. Ogni componimento poetico è seguito da una analisi critico-filologica, più o meno dettagliata. Per esempio, a proposito di *Canti*, I (*All'Italia*), Tartaro nota opportunamente che "fu scritta molti mesi dopo *Il primo amore*", ma il poeta "la collocò ad apertura dei *Canti*, evidenziando il fatto che la sua poesia si collegava inizialmente a un impegno soprattutto etico e politico" (8). Rievocandone la gestazione, il commentatore risale all'abbozzo in prosa di *All'Italia*, nel quale individua i motivi essenziali della canzone leopardiana: "la crisi presente contrapposta allo splendore di un tempo; la tragedia degli italiani costretti a combattere e a morire in Russia per Napoleone, piuttosto che per la propria terra; l'eroismo dei greci" (9). Tartaro insiste giustamente sulla "matrice essenzialmente culturale" del patriottismo di Leopardi: "L'attaccamento del poeta all'Italia era amore soprattutto per la sua tradizione letteraria, sentita come erede della civiltà greco-latina" (*loc. cit.*). *All'Italia* presuppone, come osserva il commentatore, "le canzoni civili del Petrarca e gli esempi più noti della poesia 'pindarica' del Seicento (Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi)", e risente di "suggestioni più vicine: da Parini, da Monti e da



Foscolo" (*loc. cit.*). In questo modo il lettore ha sotto gli occhi tutti gli elementi indispensabili per recepire correttamente il messaggio leopardiano.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Wlassics, Tibor. *Nel mondo dei Malavoglia: saggi verghiani*. Bibliotechina di studi, ricerche e testi. Collezione diretta da Giorgio Varanini, 8. Pisa: Giardini editori e stampatori, 1986. Pp. 98.

In questo volumetto il Wlassics raccoglie cinque articoli ed una recensione (Gino Raya, *Bibliografia verghiana 1840-1971*, Roma, 1972), pubblicati precedentemente in varie riviste nel primo lustro degli anni '70 (tre di essi erano stati inclusi anche nel suo volume *Da Verga a Sanguinetti: microcosmi critici*, Catania, 1974). I saggi vengono riproposti inalterati, senza riferimenti ad ulteriori sviluppi filologici (come avverte il critico) e con citazioni dalla vulgata mondadoriana. Cosicché è facile inquadrare il libro nella linea estetica, stilistica e filologica che va dal Croce al Russo, al Lugli, al Devoto, allo Spitzer, al Cecchetti, al Giachery, ecc. I saggi, legati insieme da un'interna coerenza, si presentano nel volume con una più valida e completa visione dei contributi verghiani del critico. Senza limitarsi a *I Malavoglia*, il Wlassics in vari casi traccia la presenza di elementi stilistici o tematici nei romanzi giovanili del Verga, dimostrando come essi poi vengano ripresi dallo scrittore nei suoi grandi romanzi e spesso trasfigurati in elementi di poesia. Così, in *Dal feticcio al mito*, il punto di partenza viene offerto dall'ossessione sensuale e feticcia dei protagonisti dei romanzi mondani del Verga (*Una peccatrice*, *Eva*, ecc.). Per questi personaggi l'attrazione muliebre è principalmente esteriore: toletta, abbigliamento di gusto squisito, posa molle e voluttuosa e tutto ciò che serve a nascondere il "bruco" nella "farfalla", cioè nella donna. Il critico ammette che questo è un cliché tardo romantico dei romanzi d'appendice, ma che nel Verga appare nuovo per "la frequenza del motivo nell'opera sua e l'insistenza verbale che egli v'infonde" (14). Un altro motivo correlato è il desiderio del contatto con le vesti, il guanto, ecc. della donna, cioè l'ansia di un contatto o di una comunicazione clandestina attraverso una "barriera" che diviene "mezzo" (18-19). Questo motivo è rielaborato in *Eros* e, dopo una stroncatura caricaturale nel *Mastro don Gesualdo* (Ninì-Aglæ), ritorna con l'ambiente mondano de *I ricordi del capitano d'Arce*. Quando, infine, nella opera verghiana, all'amore mondano e sensuale subentra quello pudico ed inespresso, la "barriera-mezzo" non è più l'oggetto feticcio, bensì un "Galeotto zoomorfo" quale il cane (Alì in *Storia di una capinera*) e l'asino (il raglio dell'asino in "Nedda" e l'asino di Alfio che Mena accarezza nel famoso idillio de *I Malavoglia*). Allora il feticcio mondano si trasfigura in "mito" poetico.

Sempre sul tema della comunicazione indiretta, il Wlassics passa ad analizzare un aspetto molto tipico della Sicilia che non poteva sfuggire al Verga verista: *I gesti dei Malavoglia*. Anche qui, secondo il critico, l'espedito è antico e l'originalità verghiana sta tanto nel modo con cui il Verga lo riadatta al suo stile quanto nella "multipla funzione" che egli vi attribuisce. Di particolare significanza sono i gesti "misinterpretati" che servono ad attutire il tragico col comico ed implicano una "obliqua verità", identificata con "il fato in agguato" (38-39): "[La Longa] si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela" (*I Malavoglia* 41) ecc. Nella maggior parte dei casi ci sembra, tuttavia, che una "obliqua verità" meno astratta venga suggerita dal contesto e forse,



indirettamente, dallo stesso critico. Per esempio, nel caso citato, il fatto che la troppa attenzione degli astanti tolga alle vittime (moglie o figli) ogni speranza e dia loro per certa la tragedia (la morte di Bastiano Malavoglia).

In *Gli interlocutori corali*, il coro è visto come mezzo di attuazione di un gioco poetico nelle dimensioni del tempo ("Una voce capace non solo di rammentare il passato e di constatare il presente, ma anche di 'ricordare', per così dire il futuro"), creando una dimensione fiabesca. Lo stesso gioco si ripete nelle dimensioni dello spazio: "La tecnica del racconto è soprattutto un intervento poetico sullo spazio, per cui le distanze fisiche vengono estese e raccorciate ad arbitrio del poeta" dando al Verga "il potere di abolire le distanze anche tra quel mondo e il lettore" (44).

In *L'ottica di Verga*, il Wlassics dimostra invece che le stesse dimensioni dello spazio e del tempo vengono trattate in una maniera più tradizionale nella tecnica epica del *Mastro don Gesualdo*. In questo romanzo del "percepire" più che del "sentire" (quale era il primo), vengono ripresi anche certi aspetti dei romanzi giovanili dello scrittore, come la non ancora rilevata ambizione verghiana di "cogliere il vario gioco della luce sugli spettacoli della propria fantasia" (59).

Nel suo ultimo capitolo il Wlassics analizza un altro aspetto di comunicazione tanto individuale che collettiva: *La poesia dei proverbi nei Malavoglia*. Nei proverbi malavoglieschi il critico ci vede, fra l'altro, "il libro delle leggi di quel mondo, che di volta in volta assume il ruolo della religione (in tutti gli aspetti, di liturgia di superstizione di magia), della filosofia e della scienza politica, perfino di un Galateo spicciolo" (72).

Nel libro del Wlassics non mancano certi piccoli difetti tecnici: qualche riferimento troppo generale, l'omissione delle pagine citate negli ultimi capitoli. Ciononostante il libro ha un pregio inestimabile nella scoperta e nell'approfondimento di vari elementi quasi ignorati dalla critica. Di particolare importanza e attualità ci sembrano gli studi che stabiliscono un legame di continuità evolutiva tra i romanzi giovanili del Verga e quelli del ciclo dei *Vinti*.

Frank I. Caldarone, *University of Chicago*

**Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita.** A c. di Paolo Briganti. *Le Parole Ritrovate* 2. Parma: Edizioni Zara, 1985. Pp. 40 + LV.

December 1984 marked the end of Italo Svevo's author's rights. Had it not been for the six year extension granted on account of the intervening Second World War, these rights would have expired in 1978, fifty years after the author's untimely death in 1928. It is not surprising, therefore, that a plethora of new editions of Svevo's writings and many critical studies of his works have suddenly flooded the market starting with 1984. This deluge occurred despite the last ditch unsuccessful and controversial efforts, by the then Socialist Prime Minister Bettino Craxi, to pass special legislation (Disegno di legge n. 936: *Proroga del periodo di tutela delle opere di Italo Svevo*) to extend the author's rights for an additional five years (1984-89), because "l'utilizzazione di queste opere è stata impedita o resa difficile da regimi totalitari o da eventi bellici." The special legislation was never voted on because of the fall of Craxi's government. As a consequence, the following editions came out during 1984-1986 alone:

I. *Una vita*: Dall'oglio, 1984. Mondadori, 1985. Newton Compton, 1985

(introduzione a Italo Svevo e guida alla lettura di *Una vita*, ed. Mario Lunetta). Studio Tesi, 1985 (critical edition, ed. Bruno Maier). Barral Editores, 1985 (reprint of the 1977 Spanish edition).

II. *Senilità*: Bompiani, 1985. Mondadori, 1985. Newton Compton, 1985 (guida alla lettura di *Senilità*, ed. Mario Lunetta). Rizzoli, 1986. Studio Tesi, 1986 (critical edition, ed. Bruno Maier). La Scuola, 1986 (ed. M. Guglielminetti and A. Cavaglion).

III. *La coscienza di Zeno*: Rizzoli, 1985. Newton Compton, 1985 (ed. Mario Lunetta). Garzanti, 1985 (introduction by Gabriella Contini). Mondadori, 1985 (ed. and intr. Gabriella Contini). Studio Tesi, 1985 (critical edition, ed. Bruno Maier). Tascabili Bompiani, 1986. Mursia, 1986 (Edizione integrale commentata, ed. Bruno Maier). La Scuola, 1986 (ed. M. Guglielminetti and A. Cavaglion).

IV. Other Editions: *Una vita—Senilità*, Garzanti, 1985 (intr. Gabriella Contini). *Romanzi*, Mondadori, 1985 (ed. P. Sarzana). *I racconti*, Garzanti, 1985 (introduction by Gabriella Contini). *Una burla riuscita*, Passigli, 1985. *Scritti su Joyce*, Pratiche, 1986 (ed. Giancarlo Mazzacurati). *Novelle*, Mondadori (ed. Gabriella Contini). *Teatro*, Garzanti, 1986 (intr. Gabriella Contini).

Paolo Briganti's edition of *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita* falls precisely within this latest publishing boom of Svevo's *oeuvre*. The first part of the volume is a reprinting of the promotional pamphlet circulated in 1929 by the publisher Giuseppe Morreale, who was planning to launch Svevo in Italy with the projected publication of two novels, *Una vita* and *La coscienza di Zeno*, as well as the stories collected in *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti inediti* ("Vino generoso," "Una burla riuscita," "La madre," and "Il vecchione"). The Morreale circular included "Un profilo autobiografico di Italo Svevo," Silvio Benco's article "Italo Svevo nella sua nobile vita," written shortly after Svevo's death, and "La critica italiana e straniera sull'opera di Italo Svevo," a compendium of laudatory excerpts from various newspapers and periodicals. Lastly, the pamphlet included the interesting encomium by Aldo Palazzeschi and the well-known epigraph written by the Triestine poet Umberto Saba. The importance of the publication lies not so much in the anastatic reprinting of the "Profilo autobiografico — readily available in Italo Svevo, *Opera Omnia*, vol. 3 and in Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con altri scritti inediti di Italo Svevo* — but rather in the inclusion of Giulio Cesari's original draft for it. Cesari, like Svevo, was associated with the Triestine newspaper *L'indipendente*, well known for its irredentist leanings, that is, its support for the secession of Trieste and its region from Austria and its annexation by the Italian Kingdom. Ironically, just like Svevo, Cesari published a novel in 1892, *Vigliaccherie femminili*, which turned out to be far more popular than Svevo's *Una vita* — there were three editions — and is set in the offices of *L'indipendente*. In his copious notes Briganti compares the two versions of the "Profilo" and integrates them in a useful panoply consisting of Svevo's letters, Emilio Schmitz's *Diario*, Livia Veneziani's biography, Letizia Svevo Fonda Savio's *Iconografia sveviana*, and other sundry sources of information.

It is in the second part of his book that Briganti makes a definite contribution to Svevo studies, particularly in the chapter "Postfazione." Like other scholars, he is cognizant of the fact that Svevo, in providing Cesari with only selected information and then revising extensively his friend's draft of the "Profilo autobiografico," felt compelled, for various reasons, to present himself to the public "secondo una prospettiva d'autore, cioè da lui stesso autenticata." Briganti argues that when Svevo was finally basking in his

long overdue limelight, he had to explain away to his new admirers why he has worked for so many years as an ordinary bank clerk at the Unionbank of Trieste; and why he had not published anything of consequence for twenty-five years. Briganti argues that Svevo's often repeated apologia that he had stopped writing on account of the "silenzio unanime" that had greeted his second novel *Senilità*, was only partially true. The real and most pressing interdiction came from his wife's family — the Venezanis regarded literature as an unsalable and therefore worthless commodity — who exerted great pressure on the aspiring writer; Livia too may have played a part in this. Briganti concludes that family interests prevented Svevo from committing himself totally to his artistic vocation; the silent/negative attitude of the critics was only a convenient pretext.

Briganti's assessment of the "Profilo" is that it is a self-serving document, one whose narrative texture "non può non obbedire ad un disegno strategico, in sé abbastanza facilmente intuibile, ma ancora da valutarsi nel complesso di tutte le altre strategie testuali. . . . offre in *extremis* all'autore la possibilità di fornire ufficialmente la propria versione dei fatti. La *chance* è adeguatamente ed accortamente sfruttata da Svevo . . . che conosce ormi la vita, gli uomini e la casualità degli eventi; che sa quanti strani meccanismi, non necessariamente nobili, per lo più poco disinteressati, talvolta puramente occasionali, presiedano al funzionamento del mondo letterario" (LIII). Wanting to be true to the myth that had arisen about his life as a result of the *caso Svevo*, the author felt compelled to fit into it his real and fancied life's achievements. It was too late for him to deviate from the public persona; he had to accommodate one reality to another.

Paolo Briganti's little volume is an interesting exercise in literary detection, despite the redundancy of the first part. I wish he had shown some interest in the question of Svevo's Jewishness, which still remains unclear and unresolved. Though Briganti's thesis has recently been supplanted by John Gatt-Rutter's monumental biography (*Italo Svevo: A Double Life*, Clarendon Press, 1988), it nevertheless provides us with certain arresting perspectives concerning Ettore Schmitz, first bank clerk and then successful industrialist, and Italo Svevo, man of letters.

Beno Weiss, *The Pennsylvania State University*

**Ernesto G. Caserta. *Croce and Marxism: From the Years of Revisionism to the Last Postwar Period*. Napoli: Morano Editore, 1987. Pp. 219.**

Benedetto Croce's interest in Marxism goes as far back as 1895, when his friend and former teacher, Antonio Labriola, aroused in him a short-lived enthusiasm for Marxist ideology. His study of Marxist doctrine, after the initial infatuation, soon turned him into an uncompromising critic of Marx and historical materialism, contrary to Labriola's expectations. In a letter to Giovanni Gentile dated November 23, 1898 Croce wrote: "As for historical materialism, I must inform you that I no longer intend to concern myself with it. . . . I plan to collect in a volume next year all of my writings on Marxism, laying them out like a corpse in a coffin" (*Lettere a Giovanni Gentile*. Milano: Mondadori, 1981. P. 34). With the publication of *Materialismo storico ed economia marxistica* in 1900 his experience with Marxism seemed to come to an end with a clear-cut condemnation of the doctrine. Croce had reached the conclusion that Marx was primarily a man of action, a revolutionary, not a philosopher with a well-founded ideological theory. His doctrine was a post-factum development, concocted simply to



justify his revolutionary activities. Historical materialism could not be regarded as a philosophy of history, because the factors that determine the course of human history cannot be reduced to the economic class-struggle: they are more complex and involve the entire theoretical and practical life of human nature. Marxist theory, therefore, had no scientific character, for it could not establish a law governing human events. Likewise, Marx's economics was not the foundation of a new science in that field, for its concept of value was logically erroneous. The labor-value theory, according to which the worth of things is equal to the amount of work required to produce them, takes into account only one factor — labor — among other factors which contribute to the determination of value. Labor is one force among others, not an absolute one. The prediction that the labor-value theory would cause the decline of the rate of profit and thus bring about the fall of capitalism was a fallacy. Marx's economics was not a science, but a simple device to dramatize the conditions of the working class in a society dominated by private capital. The only positive aspect of historical materialism was a practical one which concerned the field of historiography. It called the attention of historians, exclusively interested in ideological and philological interpretations, to the importance of economic factors in human affairs. In Croce's estimation, from the scientific point of view, Marxism offered only a pseudoeconomics, a pseudophilosophy, and a pseudohistory: "Historical materialism," Croce states, "appeared to me doubly fallacious both as materialism and as a conception of the course of history according to a pre-established design, that is, a variation of the Hegelian philosophy of history" (*Materialismo storico ed economia marxistica*. Bari: Laterza, 1968. P. 275).

By the end of 1898 Croce felt that he had drawn from Marxism all he needed to pursue his budding thought. The Marxist experience allowed him to define the economic sphere as a distinct category of the spirit. The concept of the "useful" was essential to him in the framing of his "Philosophy of the Spirit," as he himself admits. He decided now that the time was ripe to bury Marxism and devote himself entirely to the problem of esthetics with which he had been grappling for some time. In January 1899, he indicated again to Gentile that his mind was "far removed from our discussion on Marxism" (*Lettere a Giovanni Gentile* 43).

However, despite his explicit declaration of disinterest in Marxism, the question of historical materialism kept on recurring under his pen, if not as a philosophy of history or an economic theory (which he had dismissed at the outset), then as a political movement in constant conflict with his own liberalism. Besides the above-mentioned book, Croce's list of pieces on Marxism and closely related subjects is surprisingly lengthy, especially for one who thought that Marxism was already buried at the turn of the century. His criticism of Marx spans his entire intellectual career. The birth and the growth of his "Philosophy of the Spirit," which begins with his *Estetica* (1902), appeared to be motivated by his aversion to historical materialism, against which he developed a sort of obsession. Croce's philosophy, by its own nature, is in fact anti-Marxist, for Marxism is materialistic and deterministic, while Croce's philosophy is idealistic, based on freedom and creativity. It asserts the logical priority of thought over life, not life over thought. "Croce's critique of Marxism," Caserta maintains, "from the years of revisionism to the final postwar period, is characterized by a coherent, firm rebuttal of all organized, static societies regulated from the top by a few, which, monolithic and fideistic, could provide the basis for a totalitarian government, be it fascist or communist. It rests on a political conception, theoretically formulated and periodically updated, of a dynamic and open

society where the sociopolitical course of human history results from the free interplay of all citizens in their ethico-cultural life" (7).

Nevertheless, Croce's writings on Marxism were regarded as peripheral to his philosophical interest and they were not accorded much attention. Not until the end of World War II did they begin to arouse some interest in the eyes of Croce's interpreters. The study of Croce's relationship to Marxism, in fact, goes no farther back than the postwar period. It produced some remarkable works in Italian, which show his impact on Marxist thought in Italy, particularly on Gramsci who, in spite of his anti-Croce stance, was more Crocean than Marxist. Gramsci in fact rejected the basic canon of Marxist doctrine — its materialistic determinism — and founded his philosophy of praxis not on mechanical necessity, but on human volition. The discovery of Gramsci's works attracted an increasing number of scholars and political scientists, particularly those of Marxist persuasion, to a thorough scrutiny of Croce's position vis-à-vis Marxism and Communism.

The English-speaking world, where Croce's influence as a philosopher of art, a literary critic, and a theorist and practitioner of historiography has been wide-spread, particularly during the first half of this century, is not yet fully aware of the extent and relevance of Croce's thought on Marxist ideology. Caserta's work is, to my knowledge, the first book-length treatment of the subject, and is, indeed, a welcome one. Croce's critical assessment of and struggle against Marxism, Caserta asserts, "has been grossly underestimated and misunderstood, if not totally ignored [in this country]. Often it has been reduced to a rhetorical premise, or a marginal footnote to Gramsci's Marxism, or relegated to the rubble of minor revisionists. A dispassionate, critical reading of the whole body of Croce's writings on Marxism . . . proves [his] important contribution to the critique of Marxism and Communism, and his determinant influence on many prominent European Marxist, from Sorel to Gramsci; it is an anti-Marxist critique that deserves to be known, as it remains even today actual, relevant, and essentially valid" (8). Caserta's intent is to set the record straight. His book represents the most comprehensive statement ever written in English. The book is thoroughly researched and coherently composed. It contains a complete bibliography of Croce's writings on Marxism and on related matters. Every single writing over a period of fifty years is diligently studied and brought to bear on Croce's condemnation of Marxism. Caserta shows himself to be highly conversant with Marxist literature and to have a solid grasp of the philosophical conflict between Croce and Marx. He follows in chronological order the variations of Croce's viewpoints. The detailed analysis of Croce's attitudes, hesitations, concessions, reiterated charges in regard to Marx, whom he praises as a man of action and dismisses as a philosopher, result in a deeper insight into the background of Eurocommunism and the position of Gramsci. Caserta's treatment involves most of Croce's political thought, derived from Machiavelli and Hegel. The book clearly outlines what Croce learned from Marxism and what he rejected, and the extent to which he contributed to the public's understanding of the real nature of a materialistic doctrine which undermines freedom. Justly Caserta observes that Croce, "more than any other European intellectual, kept alive the religion of freedom and proved in a stoic, tenacious manner the falsity of the Marxist religion" and other forms of totalitarianism. Croce fought on two fronts: the extreme left and the extreme right of Hegelianism: the first was represented by historical materialism and the Communist state; the second by metaphysics and the ethical state — two forms of dictatorship running counter to his liberal political conception. Caserta's endeavor was to reconstruct in his



work the "major coordinates" of Croce's struggle against totalitarianism, and he did it very well.

His book is certainly an important accomplishment both for the extensive documentation and the accuracy of his analysis. It is a solid piece of scholarship and perception and is imaginatively written. It shows scholarly ability and intellectual coherence, and it deserves careful attention.

Giovanni Gullace, *SUNY, Binghamton*

**M. E. Moss. *Benedetto Croce Reconsidered. Truth and Error in Theories of Art, Literature, and History*. Hanover: UP of New England, 1987. Pp. 150.**

M. E. Moss's book is a work of synthesis which attempts to encompass in a nutshell the whole of Croce's thought. Her undertaking was a sort of "mission impossible," if one considers the breadth of Croce's speculative interests. Her condensation of an extensive body of philosophical views constitutes a veritable *tour de force* in critical thinking and exposition. And this is of no little merit. Her book is unquestionably one of the best of its kind and the only one in English dealing intelligently with the entire range of Croce's philosophy. It contains all one needs to know about the Italian thinker, before forging into further inquiry concerning particular problems in esthetics or the theory of history.

As Maurice Mandelbaum justly points out in the "Foreword," the most serious obstacle to an understanding of Croce in the English-speaking world lies in the fact that his doctrines have been explained and discussed out of the total context of his idealistic philosophy. This approach has brought about a general misunderstanding of his esthetics and his conception of history. Those who have studied Croce's theory of art as an independent entity, without giving enough attention to the broader system of which it is an integral part, have generally lacked the frame of reference for grasping the full significance of the esthetic problem.

Moss's book, in its comprehensiveness and clarity of design, represents an excellent introduction to Croce's theory of art and history, and provides some insight into unresolved problems of his philosophy. Her long familiarity with Croce's works and her extensive knowledge of the most recent Italian scholarship allows her to identify and bring to the fore "what is living and what is dead" in his philosophical thought, and to condense it in an all-inclusive and orderly work.

Moss's book is divided into five chapters, coherently and tightly arranged: "Croce's Life," "An Outline of the Crocean Philosophy," "The Sphere of Aesthetics," "The Sphere of Logic," "Truth and Error" (in Croce's theories of art and history). The work, as the summary indicates, tackles major issues, and is expository and critical in character: a major critical effort is displayed particularly in the last chapter, where some controversial points are effectively debated.

The first two chapters, one highlighting Croce's external biography and the other his intellectual development, are meant "to provide the reader with a general understanding of Croce's view to serve as a frame of reference for the specific problems that I have chosen to treat" (ix). The book culminates in a critical exposition of Croce's doctrine of "truth and error" and its application to his esthetics and theory of history.

In summarizing Croce's thought, Moss stresses its humanistic and anti-metaphysical



character. Croce's philosophical speculation is an inquiry into man's thought and action and their interrelation, excluding any theological or metaphysical presuppositions. Croce defined his philosophy as "absolute historicism," which means that there are no problems raised and resolved once and for all, but only a recurring process of theoretical and practical activities: philosophy is philosophizing, an act and not a fact, an eternal becoming. What is absolute in Croce's doctrine is the spirit, that is, the mental operation which brings about the passage from intuition (esthetics) to rational thinking (logic), to self-interest (economics), to universal concern (ethics). Philosophy is the unfolding of spiritual life through these four categories, arranged in the form of a circle, in which the last is closely connected to the first.

The third and fourth chapters, which focus on the spheres of "esthetics" and "logic" respectively, cover the theoretical part of Croce's philosophical system. Moss does not get lost in the forest of secondary problems and idle details: she goes straight to the point. The outline she offers of the "esthetic sphere" is precise and well corroborated. Unfortunately, it does not go beyond the ambiguous concept of the "totality" or "universality" (or the "cosmic character") of esthetic intuition; nor does it give a convincing rationale for this new development, which aroused much perplexity among Croce's own followers. The character of "totality" (1918) was viewed by many as a reversal of his previous positions, where the sphere of art was that of the "particular." Since Croce's "rethinking" of his esthetic theory was continued in *La poesia* (1936), it would have been desirable for Moss's exposition to extend to this last work, where Croce accepted what he had earlier rejected, particularly the concept of "literature," as a legitimate expressive form. The concept of "universality," which is often explained away rather than explained, changed the character of Croce's esthetics. If, in fact, the dialectical process ends with ethics only to begin again, with ethics reverting to esthetics, it is clear that the foundation of intuition is ethical life, which contains the whole spirit in all of its forms, intuitional, logical, and practical. Croce, however, does not admit in art any rational elements, so his "universality," outside the totality of the spirit, rests on shaky ground. Either universality or particularity: one cannot have it both ways.

The "sphere of logic" is the domain of rational thinking (or philosophy). Croce's treatment of logic is not free of ambiguities, which Moss bravely undertakes to explain, showing Croce's lifelong process of self-criticism and internal development that produced changes and improvements. The logical sphere concerns concepts and pseudoconcepts, the dialectic of "distincts" and the dialectic of "opposites," the Croce-Hegel relation, the nature of critical judgment, the conception of space and time, and related matters. All this is succinctly, lucidly, and competently outlined by Moss, stressing Croce's affirmation of the "concrete universal" and his effort to keep the distinction between true concepts and pseudoconcepts, that is, conceptual fictions which serve practical purposes but possess no cognitive value. In this connection it is worth remembering the polemic over science and scientific knowledge which Croce relegated to the empirical domain, divesting them of any theoretical or cognitive function.

Moss does not concern herself with the "Philosophy of the Practical" (economics and ethics) specifically; instead, she turns her attention to the philosophical conceptions of truth, error, and objectivity, which had a major impact on contemporary thought. The last chapter of the book, therefore, is to be considered the most important since it deals with issues which have been less studied and generally less known in the English-speaking world, despite their great significance. She argues that Croce's theory of truth and

objectivity is not viable and must be discarded, due to the subjective character of his philosophy. His theory of "error," on the other hand, must be retained because it represents "one of his original contributions to speculative thought" (83) and provides "solutions to important philosophic problems in aesthetic, as well as in the theory of history" (112). Moss's statements are demonstrated through an insightful inquiry into Croce's esthetics, logic, history, and some of their inconsistencies. Is truth absolute or relative? Is critical judgment subjective or objective? One seems to be on slippery ground on these matters. In Croce's philosophy error does not exist on the theoretical level. Error is a "lack" of completeness or coherence (therefore, a negativity), whereas whatever the spirit produces has a positive character. In its perennial becoming, the spirit overcomes (transcends) the negativity, and in this respect what we call error is an important element of spiritual life, dialectically connected to truth. On the empirical level, where error is viewed as existing, it belongs to the practical form of the spirit: it is a useful fiction, neither true nor false.

All the points treated in the book are well chosen and well argued. As a result, Croce's thought is properly characterized and some of its ambiguities are clarified and eventually dispelled. Moss's critical approach is doubtless inspired by a sympathetic reading of Croce. She explains and justifies, never departing from the Philosopher's side. Her discussion is carried out on Croce's own ground; but this does not interfere with her fairness and objectivity. All in all, her book represents a piece of judicious interpretation and painstaking scholarship.

Giovanni Gullace, *SUNY, Binghamton*

**Jared Becker. *Eugenio Montale*. Boston: Twayne Publishers, 1986. Pp. 154.**

Becker's study of Montale is a felicitous combination of close textual readings and broad contextual considerations. The result of this synergistic attention to text and context is a genuinely important originality that stimulates further work on a poet upon whose production a seemingly exhaustive wealth of criticism already rests. From the beginning of his career as published poet (in 1925 with the collection *Ossi di seppia*) to today, Montale's works have been assiduously studied from many diverse perspectives. The poet's sources; style; variants; poetics; psychology; biography; ideology: all, and more, have been scrutinized, analyzed, explicated, appreciated, extolled, defined, and questioned, both in Italy and, more recently, in the United States, to the point where a critic approaching Montale's poetry today must take on not only the formidable difficulties of the verse itself but also the equally daunting complexity of the scholarship surrounding it. That Becker has succeeded in assimilating into his own study much of the important past work on Montale while providing new insights — indeed, a new contextual perspective of which I shall speak shortly — while working within the confines of the Twayne Series' pre-established format already makes his book remarkable. Even more remarkable are Becker's insights themselves, and the eloquent clarity with which he communicates them.

Before speaking of the major elements of this new reading of a much read poet, I wish to point out some "minor" qualities of this study which are deserving of both note and praise. As if taking his cue from Montale himself who, as we know, always insisted on the importance of the ostensibly "minor" or "muted" aspects of experience and of the subsequent artistic re-elaboration of it, Becker consistently pays attention to the presence



and meaning of small details throughout Montale's work. This attention (which reveals Becker's admirable familiarity with all of Montale's production, from poetry to prose to essayistic writings) results in many acute observations. In writing of Montale's young life, for example, Becker notes: "Books were not the young Montale's only fascination. Collected in his memory and much later decanted in the form of short stories are his encounters with an array of eccentric characters." Becker then mentions a few of these "odd" individuals: Montale's singing teacher Sivori "who must have seemed exotic enough with his medals from the Czar and other memorabilia of a peripatetic career"; Rebillo "who scandalized Genoa's tradition-minded concertgoers with bizarre musical compositions for player piano"; and Montale's father's cousin Lorenzo "who cultivated a garden of cactuses, and knew precisely when each plant in his collection would bloom" (2). Many critics have commented on Montale's predilection for eccentrics as well as on the manner in which they make their way into his poetry and prose. Becker's gloss, however, is striking in its drawing out of implications at once obvious and seldom stated; he writes: "The significance of these odd characters with their strange vocations is that they come to represent for Montale an ideal of individualism and personal freedom which he sets in contrast to the mass movements of his day. And those early years of the century, when the dandy and the dilettante flourished, will constitute in retrospect a sort of Golden Age for him" (2). This is "contextualization" of the best sort, evoking for the reader not just a poet's quirky personalized taste for the "eccentric," but also an implicit ideology at odds with the dominant ideology of the collectivity that will come to shape fascist Italy — and will deny a place to dandy and dilettante alike.

Another example of Becker's intelligent use of "minor" detail can be found in his discussion of Montale's Florentine period, during which the poet often contributed to the journal *Solaria*. Becker writes: "Among Montale's contributions to the pages of *Solaria* was a review of Charlie Chaplin's *Gold Rush*, a piece that may serve to illustrate the way in which the magazine managed to be out of step with the regime without frontally attacking it." Montale wrote of the "fundamentally Jewish nature of Chaplin's art" (11), an emphasis that Becker connects to the poet's later creation of feminine presences — Liuba, Dora Markus, and, most importantly, Clizia — identified by Montale himself as Jewish. Referring to Clizia, Becker states: "Montale transforms the woman from a love-object to a fierce angel who combats evil, lending comfort mostly to a select company of followers. As with Liuba and Dora Markus, the poet will make reference to Clizia's Jewishness, insisting on the importance of her heritage. In effect, the plight of the Jews during Nazism and Fascism becomes for Montale a nightmarish proof of the multitude's lack of reason and humanity; and it is Clizia as Jew who incarnates the minority who remain human" (12). Several strands are thus brought together: Montale's strong sense of allegiance with the Jews; at the same time, his "antipopular strain" that leads him to privilege the minority over the majority; and his "hidden" assertions of solidarity — especially in the second collection, *Le occasioni*, where Liuba and Dora appear and where Clizia's presence begins to emerge — that necessarily characterized much of the allusive and hermetic verse of the thirties. This interweaving of textual details and contextual realities will subtend much of Becker's book, lending to it the quality of a cultural-historical study as well as an *explication de texte*.

Muted resonances, such as those mentioned above, that reverberate throughout Montale's *corpus*, revealing recurrent attitudes, affections, disaffections, and preoccupations that directly and indirectly inform his verse, are consistently heard by



Becker's sensitive critical "ear," ever attuned to the leit-motifs of Montale's music. Further, Becker identifies early on in his study certain more strongly played and major "chords" to which Montale's song returns time and again. Specifically, in the introductory chapter, "Biography of a Skeptic," Becker discusses "primary influences" whom he identifies as Gobetti, Croce, and D'Annunzio. The latter two become key notes throughout the study, permitting Becker to delineate the conditioning (and continuing) influence both exerted upon Montale from the very beginning of his career to the final verses written shortly before his death in 1981. Becker also discusses in some detail the importance of certain feminine presences in Montale's art, not only as poetic constructs but also as intellectual mentors, as in the case of the "Volpe" or Vixen (modelled on poet Maria Luisa Spaziani), who served as a catalyst for the poet's "polemics on the so-called 'decadent' writers, a question which . . . is central to his postwar writing" (97). Taking off from the poems — significantly entitled "Madrigali privati" — written to the figure of "Volpe," Becker very astutely probes their implicit polemics against Croce's dismissal of much modern poetry as "irrational" and "decadent" in the worst sense, once more drawing out broader cultural meanings from individual texts.

Perhaps the most original (and potentially controversial) point of Becker's study is its insistence on the absolute centrality of politics to the creation and subsequent comprehension of Montale's poetry. There have been other critics who have emphasized the political in Montale (I think of Umberto Carpi's 1971 study, *Montale dopo il fascismo: dalla "Bufera" a "Satura"* [Padova: Liviana] or Romano Luperini's 1984 *Montale o l'identità negata* [Napoli: Liguori]); Becker obviously takes his departure from studies such as these, rather than from the many stylistically, semiotically and psychologically oriented studies by such critics as Almansì and Merry, Avallè, Contini, Cambon, and others. I find Becker's work superior to Carpi's to the degree that it renders more subtle and flexible the term "political," avoiding easy indictments of Montale for his lack of engagement or ideological blindness (i.e., rejection of Marxism). Instead Becker underlines the presence and conditioning effect of diverse social, cultural, literary, and political paradigms in Montale's work. Montale's self-proclaimed disbelief in history; his disdain for a view of art and the artist as "useful"; and his insistence on the metaphysical (and therefore atemporal) rather than political or psychological essence of his preoccupations are, according to Becker, all paradoxically belied by the constant infusion of historical realities into his verse as well as by the poet's hyper-awareness of and concern with past and contemporaneous poetics (i.e., ideologies of art) as expressed by the Futurists, the Hermetics, D'Annunzio, and, later, by the "social" poets like Pasolini, and the radical experimentalists of the neoavant-garde. Montale was, in short, highly *engagé*, but consistently diffident of the efficacy of engagement, especially à la D'Annunzio or Pasolini. Becker prefers to define Montale's "privatism" and/or "ivory-towerism" as "elitism": ultimately, in this reading, Montale emerges as an antipopulist, a fundamentally reactionary thinker and writer, a seeker of "pure" lyricism who, in Becker's words, "might have been the poet of a landscape, if 'the events of an incredible reality' — to borrow a phrase from his postwar verse — had not intervened to tilt the course of his career" (19).

Near the end of his study, Becker writes that "politics has by now come to seem the primal influence on Montale's poetry, overshadowing the metaphysical or existential questions that an earlier generation of critics emphasized" (138). It is difficult to disagree with Becker's essentially intelligent and balanced insistence on the importance of politics

in Montale's work. I would, however, disagree with the implicitly binary view suggested by Becker, the either/or perspective that sets "politics" against "innocent poetry" (138) and "public meanings" against "the mere manipulation of images, sounds, and conventions" (139). Montale, like Svevo, was always "senile"; his fundamental psychological and philosophical "old age" — evident even in the very first "youthful poems" such as "Meriggiare" and "Riviera" — made the very concept of "innocent poetry" unthinkable. For Montale, both art and experience were a priori "decadent": a fall or decline inherent in the very essence of human being in the world. That the times in which he lived out his life seconded that view in highly visible and unavoidable ways is undeniable; that Montale's lay gnosticism, although unpolitical in origin, had political resonances is also undeniable. Becker's insistence on an overtly political reading of Montale's poetry (which, like all poetry, is *always* the "manipulation of images, sounds, and conventions" but *never*, if authentic art, "mere") seems to me to result finally in an unacceptable reversal. By this I mean that Becker's perspective implies that politics is the active agent — that which makes certain things happen in art — while I would emphasize rather that in the realm of creativity it is art that holds the upper hand. Poetry is "making," and is not "made" primarily by political circumstances any more than by any other exclusive and hegemonic outside agent. To say otherwise is to render poetry something that it is not: a pawn to history.

Having said this, I reiterate nonetheless the value of Becker's study. His perspective, which contextualizes and helps to explain many elements of Montale's production, is clearly and intelligently presented, and is free of the accusatory, finger-pointing, and ultimately self-congratulatory tone of many political readings (be they of Montale or others). The final proof, for me at least, of the positive value of Becker's work is that it serves the poetry to which it is dedicated rather than instrumentalizing the poetry in the service of a critical-ideological stance. Through Becker's reading, Montale's art in relation to its context is better understood, while its essential (and perdurable) greatness — which transcends contextual and purely formal considerations alike — is respected in its power to continue to elude final explanations. Again borrowing from Montale, we might say that Becker's "provisional conclusions," while not by any means the last word on the role of politics in Montale's poetic universe, are no less astute in their call to further consideration and debate. Becker's study gives us a genuinely fresh reading of Montale, and stimulates continued investigation into the complex question of poetry's relation to the world beyond its margins.

Rebecca West, *University of Chicago*

Paolo Valesio. *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: Il Mulino, 1986. Pp. 508.

Più che una traduzione di *Novantiqua* (pubblicato dall'Indiana University Press nel 1980), questo nuovo libro di Valesio è un sostanziale rifacimento in italiano del precedente. La nuova edizione infatti è arricchita da un capitolo finale che allarga gli spazi precedentemente aperti e reinterpreta anche le conclusioni passate da prospettive più avventurose. Si trattava di dare una nuova direzione alla teoria retorica in generale e qui si arriva ad uno dei suoi limiti estremi: "ascoltare il silenzio" quando la retorica s'è sempre pensata come "pronunciare un discorso". Allo stallo tradizionale retorica/rettorica, quindi



*performance /competence*, bisognava rispondere con una nuova teoria che rifondasse alla base non semplicemente una disciplina di studio, ma un campo del pensiero.

La prima parte del libro infatti ci propone una nuova ontologia della retorica, una retorica rifondata che superi la dicotomia retorica/rettorica. Per questo l'autore si muove al di fuori dei limiti già tracciati dalle precedenti rettoriche che erano o un'arte della persuasione o una strategia linguistica. L'attenzione si sposta notevolmente alle radici del pensiero occidentale per cui retorica e dialettica, e retorica e filosofia erano "sorelle". Tutto il discorso umano è regolato da strategie retoriche nel senso che la retorica è ontologicamente connessa al linguaggio umano. Non esiste perciò un livello naturale, razionale, vero del linguaggio a cui si incolla un secondo livello di strategia retorica. L'atto più puro e ingenuo, la frase più comune e innocente racchiudono una mossa retorica a volte sofisticatissima. È la retorica dell'antiretorica a cui Valesio dedica un acuto capitolo d'analisi basandosi sul *King Lear*. Ontologicamente fondata, la retorica non è più vista allora come disciplina supplementare, ad esempio alla critica letteraria, ma, facendo una torsione completa, come il supporto necessario che fa respirare il discorso umano.

Per questo è sembrato necessario rivedere il rapporto millenario tra dialettica e retorica che l'autore risolve, richiamandosi ai sofisti e ancora più agli scettici, con l'assegnare alla retorica un più ampio raggio d'azione. La dialettica, demistificata nel suo falso ruolo di specchio della realtà, diventa uno dei modi in cui si manifesta la retorica del discorso umano, il quale è sempre fluido e oppositivo. Quando si coglie invece una rigidità di questo fluido ecco che siamo di fronte all'uso ideologico del linguaggio umano, facilmente identificabile e, se ben coscienti delle strategie in atto, neutralizzabile.

La retorica si pone in queste pagine come sistema filosofico post-filosofico. L'autore insiste su questo punto cruciale: la filosofia del linguaggio non è per nulla soddisfacente a spiegare il discorso, e autori acuti come Wittgenstein non hanno saputo cogliere la dimensione retorica del linguaggio. E anche la scienza della lingua, la linguistica, fallisce quando si ferma ad un descrittivismo del corretto/incorretto. Per questo la retorica è post-filosofica e post-linguistica, subentra con forza nella pratica analitica del discorso umano nel momento in cui queste due discipline stentano a proporre soluzioni nuove e globali.

Il terzo capitolo fa l'analisi dettagliatissima di un frammento eracliteo ("L'arco è chiamato vita, ma la sua opera è la morte"), che attira attorno a sé una miriade di altre microcitazioni in quella che l'autore chiama "interrogazione simultanea" di testi diversi. L'analisi ravvicinatissima di questo frammento, che sembra non partecipare di nessuna retorica, mostra i vari livelli semantici in cui si dispiega e tutte le intertestualità che attraversa. È un esempio di lettura retorica che fa uso per la prima volta, ci sembra, del concetto tanto caro all'autore di genealogia, che più che una discendenza testuale indica, se bene interpretiamo, una partecipazione di più testi allo stesso ambito di un *topos*. Questa importante idea mette in chiara difficoltà sia la nozione di fonte sia quella di influenza. Dell'analisi del frammento eracliteo, comunque, non possiamo dare ragguaglio dei contenuti, per la sua complessità.

Questa nostra reticenza fa parte della retorica della recensione ed è una forma di silenzio inerente all'economia del linguaggio umano. Il silenzio anzi ha per l'autore un ruolo essenziale nella *performance* linguistica. La scienza della lingua ha trascurato questo aspetto, insieme alla significanza della gestualità, alle frasi inconcluse, ecc. Il silenzio invece coinvolge interamente il discorso umano e perciò solo la retorica può darne chiara visione. Non basta una classificazione dei vari modi silenziosi, che Valesio accenna nelle pagine finali del suo libro, ma bisogna recuperare tutta la dimensione che fa del silenzio



un'esperienza piena: quindi il mistico. Ma bisogna sapere anche andare oltre la plenitudine del silenzio mistico e in sede di retorica sapere individuare la strategia di quello che Valesio chiama il "silenzio interruttivo", quello che programmaticamente spezza il fluire del discorso.

Le pagine dedicate a questo argomento sono piene d'intuizioni critiche difficilmente riassumibili. Affascinante ci pare tutta la discussione sui nessi che legano Etica Erotica e Retorica, dall'iconismo fonico di queste parole ai grandi contenuti di pensiero in esse depositate dalla tradizione occidentale. E affascinanti risultano anche le analisi letterarie che spesso si affacciano nell'intricato svolgimento dell'argomentazione: come ad esempio verso la fine un racconto breve di Pirandello. Qui si vede come procede l'occhio critico dell'autore: da un'immagine concreta del testo (nel caso di Pirandello un filo d'erba strappato) si ripercorre tutta la genealogia del frammento in una "teoria" di immagini che mettono a fuoco tutti i vari aspetti del *topos*. Con questo modo di procedere allora si aprono le barriere sia della filosofia che della critica letteraria: non esiste un testo letterario che non sia anche filosofico e viceversa.

Il tentativo molto convincente di Valesio è quello di superare in nome della retorica questa separazione del discorso umano che da secoli attraversa la civiltà occidentale. Per questo propone in conclusione di avvicinarsi ai testi e discorsi con un atteggiamento contemplativo e simpatetico che definisce come "ascolto", non un atteggiamento passivo, ma iperauditivo, nel senso di essere completamente recettivi perché le cose, i testi, il silenzio ci parlano.

Emilio Speciale, *University of Chicago*

### **Bibliografia degli scritti di Cesare Segre. Milano: Franco Angeli, 1987. Pp.131.**

La lue del nostro mondo è la moda delle *Festschriften*, degli "Studi in omaggio di . . .", "Studi in onore di . . .". Questo genere di lavori che in origine (i primi esemplari risalgono alla fine del secolo scorso) erano intesi a rendere omaggio a dei grandi maestri, son diventati oggi un'indennità aggiunta alla liquidazione o alla pensione per motivi d'anzianità. Data la frequenza di tali pubblicazioni non è sorprendente che si cerchi spesso un elemento di differenziazione che negli ultimi temi è sempre più frequentemente quello della mole: omaggi in cinque volumi, omaggi in sette volumi . . . tanto da far prevedere che fra non molto qualcuno darà vita a un sottogenere, cioè ad antologie di siffatti monumenti, antologie che consentiranno al festeggiato una conoscenza almeno approssimativa di quanto gli è stato dedicato. Si può prevedere, inoltre, che nasceranno bibliografie specializzate che ci informino di quel che viene depositato in queste capaci piramidi, giacché le bibliografie correnti non possono più accudire a registrarlo.

In questo quadro di spreco (anche di affetto autentico, s'intende) è un vero piacere sfogliare questa *Bibliografia*. Non si tratta di un omaggio a un pensionando (questa data è ancora lontana) ma a un maestro dell'ateneo pavese il quale nel 1956 cominciò, dopo un breve periodo a Trieste, la sua carriera d'insegnante a Pavia. La *Bibliografia* copre gli anni 1950-1986; e, pubblicata nel 1987, viene quasi ad essere un omaggio per il sessantesimo compleanno di Cesare Segre. In quel "quasi" c'è forse un elemento apotropaico, confermato, del resto, dal numero delle pubblicazioni che sono in tutto 599! Bastava aspettare un giorno per arrivare a un rotondo 600.

Non penso sia opportuno in questa sede ricordare le credenziali di studioso del Segre;

del resto non ha voluto farlo neanche il curatore, Gian Battista Seroni, né il presentatore, Franco Alessio, sia per non cadere in discorsi d'occasione (come succede nelle *Festschriften*) sia per lasciare che la *Bibliografia* dica da sola i meriti dello studioso. Tutti hanno in mente vari titoli fondamentali del Segre (edizioni, saggi di filologia, di critica, di teoria della letteratura) che scaglionati in questi quarant'anni offrono una testimonianza del ruolo da leader culturale che Cesare Segre ha avuto prima come acuto seguace della critica stilistica, poi come promotore e maestro dello strutturalismo, quindi come autorità mondiale nel campo della semiologia. Non tutti, però, sanno che a quest'attività propriamente accademica Cesare Segre accoppia un'attività da publicista (a volte con toni di mondanità che va dall'elzeviro letterario, alla presentazione di *plaquettes* di poesia o di romanzi, di cataloghi di mostre d'arte, a interventi in dibattiti culturali, a segnalazioni, sempre tempestive, di libri italiani e stranieri. . . . La *Bibliografia* elenca tutti questi titoli offrendo spesso delle indicazioni supplementari riguardanti l'argomento e l'occasione, e stabilendo dei precisi riscontri interni per indicare se si tratti di volta in volta di ristampe, di rimaneggiamenti o traduzioni. Così questo omaggio diventa anche un utile strumento di lavoro. Ma è anche e soprattutto un utile strumento di sondaggio nel vicino passato per vedere che libri si leggevano e si proponevano ai lettori italiani e per poter seguire nell'operato concreto di un grande maestro il succedersi delle fasi che hanno dominato la critica italiana degli ultimi decenni.

L'attività letteraria di Cesare Segre è davvero prodigiosa. E lo è anche per chi lo conosce personalmente e conosce i suoi orari di lavoro. Circola un aneddoto che indica come questa attività sia diventata ormai leggendaria. Un amico telefona a casa Segre per parlare con "il professore". Ma una voce gentile risponde che "il professore non può venire al telefono perché sta scrivendo un saggio". "Va bene" risponde l'amico "allora aspetto al telefono fino a quando lo finisce". È un aneddoto che ha dell'apocrifo perché, come si sa, il telefono in Italia non consente attese pur brevi (come quella che si prevede nel caso citato) senza il rischio che la linea cada.

I collaboratori e i lettori di *Annali di Italianistica* si associano al Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pavia — che ha voluto promuovere l'iniziativa di pubblicare questa *Bibliografia* — nell'augurare a Cesare Segre altri 600 titoli.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

**Maria Corti. *Il canto delle sirene*. Milano: Bompiani, 1989. Pp. 188.**

Maria Corti's latest novel (Premio Flaiano, Città di Ferrara) is an incantatory book. A poetically rendered distillation of the author's meditations on the human search for knowledge, love, and meaning, it is at once erudite and wise. It is also vastly entertaining and moving, perhaps the most delightfully readable work of fiction to date by a writer better known for her contributions to scholarship than for her long dedication to the arduous creation of literature. Corti's first novel, *L'ora di tutti*, was published in 1962; since then she has published *Il ballo dei sapienti* (1966), *Voci dal Nord Est* (1986), and the novel in question. In an interview published in *La Stampa* on April 26, 1986, Corti spoke of her belief in the interconnectedness of scholarly and creative writing: "The best critics are also writers. I am thinking of Valéry, of Baudelaire. . . . Creative writing gives a certain humility to the critic, who must above all understand rather than judge" (my



translation). If we share Corti's belief, then we should not be surprised to learn that she, certainly one of the best critics of contemporary Italy, is indeed a creative writer. Seeking that "certain humility" to which she subscribes, let me describe my understanding of her latest novel, with in mind the inevitable and necessary element of judgment inherent in all efforts to understand.

The book is in the tradition of the philosophical novel; made up of four chapters that are both related and distinct, and interspersed with three dialogues among the sirens placed at the beginning, middle, and end, it is a mixture of narrative, treatise, and intellectual autobiography. The unifying strand is the sirens' song, symbol of the seductions of the mind and of humankind's ineluctable search for knowledge. The narrative chapters explore the perspective of diverse *nautai* who through time have been seduced by the lure of the sirens' call. They are collectively defined in the opening chapter, "Cronaca di antiche seduzioni": "Dai tempi della creazione dell'uomo, quando Iddio cominciò la sua grande schedatura, i *nautai*, ovvero navigatori, formarono nel mondo una categoria a sé. Come si sa, vi sono al mondo persone curiose oltre tante altre che non lo sono affatto; queste ultime mai ingrosserebbero la schiera dei *nautai* o degli esploratori. . . . I navigatori a loro volta sempre ebbero attraverso i millenni uguali aspirazioni: dalle navi marine a quelle che un giorno avrebbero attraversato gli spazi celesti . . . avrebbero messo con ansia e sospettosa attenzione il piede sul suolo lunare . . . come Ulisse con ansia di divenir del mondo esperto salutò mentalmente Ercole e passò le sue Colonne fra il Mediterraneo e l'Oceano" (15-16). The dialogues among the sirens provide the perspective of timeless, divine, and immortal creatures who, while participating in the human drama of endless seeking, do not understand their role, nor know the outcome of humankind's "sound and fury": ". . . non sempre conosciamo il volere del Fato, anche se siamo immortali . . . e quindi di una storia possiamo non sapere la fine" (23).

The first chapter, "Cronaca di antiche seduzioni," is made up of a mini-history that recounts the creation of the sirens; the first dialogue among them; and the stories of Orpheus and Ulysses: among the first and most illustrious of *nautai*. The epigraph, from Cicero's *De finibus bonorum et malorum*, makes clear the major theme of the book: "Non con la soavità delle voci né con la novità e la varietà del canto pare che le sirene fossero solite trattenere quelli che navigavano nei dintorni, ma perché affermavano di conoscere molte cose. . . ." The narrator establishes early on and maintains throughout the novel an intimate and almost playfully conversational tone; as if in a chat with friends (her readers), she shares her own knowledge about our collective search for knowledge as symbolized by the sirens. What she knows is extensive, the impressive result of years of acquaintance with learned sources and literature both classical and modern; yet she consistently minimizes the weightiness of the material by underlining — lightly and wittily — the limitations of knowledge, be it that of "dotti," of the sirens themselves, or her own. After outlining the "birth" of the sirens (they were the companions of Proserpina, transformed after her rape), and before tracing the various possible explanations of their metamorphosis, the narrator comments: "Qui però le cose si complicano: il guazzabuglio delle opinioni dei dotti antichi è tale che persino le intelligenze più perspicaci si smarriscono, in quanto è fortuna di pochissimi incontrare la verità; essa si chiude in un introvabile nascondiglio della Storia, e così tanta ingegnosità va sprecata nel corso dei secoli" (10). In their dialogue, the sirens themselves are even more openly deprecatory of humankind's futile "opinions": "'Sciocchi gli uomini . . . parlano e parlano.' 'Di che?' 'Cose di poco conto'" (17).



In spite of the narrator's belief in the dubious value of human science, however, she also emphasizes the nobility and beauty of those who ardently search for truth and for the means by which death can be dominated. The figures of Orpheus and Ulysses come to represent poetry and philosophy, the two separate yet interconnected activities by which we attempt to transcend the mortal lure of the sirens' song. Orpheus succeeds in winning the battle with the superior beauty of his music, of which he comments: "Suonare la cetra è come sognare. Quando sogni, non voli fra le nuvole sopra la cima dell'Olimpo? Non scendi da vivo all'Avemo? Tutto diventa possibile" (26). Ulysses' victory is due to his ability to see beyond the world of things to their true meaning: "Ulisse guardava ormai da oltre il confine umano, là dove i fatti concreti con cui si compone la vita possono finalmente raggiungere alla luce di ciò che concreto non è il loro vero significato" (30). Shipwreck and drowning are thus avoided, or postponed at least. Why the sirens' song should lead sooner or later to death is a mystery: "Che cosa avrebbe spinto gli dei a creare col Fato questo patto di necessità, per cui la conoscenza dell'ignoto doveva portare agli uomini con inevitabile puntualità la morte e dalla morte, terribile seme, doveva nascere il nuovo?" (32) There is no sure answer; the narrator can only say that "sicuramente si sa che è inesauribile in natura il cantiere che produce esseri pronti all'ascolto del canto mortifero; ignoto rimane se ciò sia dovuto a un'imperfezione della natura umana o a una sapienza nascosta nel profondo dell'universo" (34). If, following the seductive sirens' song, the majority of humans are quickly sucked down into the whirlpool of death, however, there are always "degli uomini come Ulisse o come Orfeo, e per questo le sorprese non finivano mai" (31).

The following chapters narrate the stories of diverse "navigators." "Il silenzio della sirena" (with, as epigraph, Kafka's exquisite words: "Ma le sirene hanno un'arma ancora più terribile del loro canto, ed è il loro silenzio") tells of a medieval Italian painter of frescoes named Basilio who finds a sea grotto covered with magically beautiful paintings. Irresistibly drawn to return to it, he dies in a tempest over "il mare della sirena." "Dal fondo dello specchio" is the tale of a nineteenth-century Scandinavian fisherman-flutist who is visited by a supremely lovely siren. After learning from her the power of the need to experience the world, he leaves his village to pursue a career as a musician. Lastly, in "La sconosciuta," there is the autobiographical story of a young Milanese scholar undergoing a crisis due to her almost exclusive immersion in academic work. She feels overwhelmed by culture, and longs for direct experience. Telling a friend of her decision to escape Milan for a week in the mountains, she puts it thus: "'Vado in montagna a pensarci su . . . Sdraiarsi a schiena in giù su un prato di montagna è il modo esatto di affrontare il problema.' 'Quale problema?' 'Quello che mi fa confondere l'Egitto dell'Aida con l'Egitto'" (148). While on vacation, Celestina wonders whether the people of the small mountain town have a more authentic life than she and her friends in Milan; she questions the value of her scholarly work; she ponders her attraction to two men, one a young Milanese intellectual, the other a retired veterinarian, thinking "un pensierino di quelli banali e abbastanza comuni fra la gente: a impastare quei due, si avrebbe l'uomo ideale" (154-55). Her widely shared dilemma is that one man "le dava sicurezza, l'altro le assomigliava" (155). Affective complications aside, she ends up realizing that she has two strong vocations: the life of scholarship and that of a creative writer. The second frightens her, for she sees research as giving serenity, while creative writing "può produrre di tutto, anche distruzione. La prima alla fine dà pace, la seconda una massima tensione. È difficile tenerle insieme" (164). She associates the urge to write with the song of the sirens: a lure

that is at once irresistible and fearful.

After working through her fears, doubts, and hesitations, the young woman Celestina still must face the obstacle of a paradox: "Fatto curioso, i due nemici di questo bisogno di scrivere erano due realtà validissime, luminose: l'amore e la ricerca scientifica" (172). She and her friend Marco have fallen in love, and he wishes to marry. Happy with their love affair, and with her scholarly work, she stops trying to write fiction. But the lure remains and, in the end, she is overwhelmed by the "misterioso incantamento" of her need to create, saying to herself: "Va' alla scrivania, costi quello che costi, corri il rischio" (180). One of the results of running that risk is, of course, the book we have before us.

It is seldom that we read a book at once supremely entertaining and deeply thought-provoking. Corti's novel is just such a work. The ideas around which it revolves are complex; the lived passion and structural originality with which they are expressed are courageous and exhilarating. There are arresting and moving turns of phrase on almost every page, and on every page we share in the joy of creation by which the author is animated. Having listened to the sirens' song for many years, Corti has become, along with Orpheus and Ulysses, one of those rare *nautai* who simultaneously master the dangerous beauty of the sirens' call while partaking of its deep rewards. *Il canto delle sirene* traces Corti's own difficult voyage through thought and creation, and is a triumphant bringing into port of inventive aspirations fully and powerfully realized.

Rebecca West, *University of Chicago*

**Laura Romani. *Poesie* (1965-1985). Roma: La Lira di Anfione, 1985.**

Among Italy's poetic collections published in the last ten years, the most widely known are those of authors whose poetic careers span over thirty or more years. We are accustomed to names such as Piero Bigongiari, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici, Giancarlo Majorino, Edoardo Sanguineti, Giovanni Raboni, Franco Loi, and others. Numerous are, on the other hand, the contemporary Italian poets whose activity does not extend much beyond the last ten years, and whose works one can read for pure enjoyment, prescinding from the historical impositions that accompany the poetic, literary, and ideologic experiences of the artist. These are poets, by and large, born in the 1940s and 1950s, such as Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, Milo de Angelis, and, even more importantly, the standard-bearers of a truly remarkable Italian feminine poetic explosion heralded by names such as Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Valduga, and Alida Airaghi. The Milanese publishing houses of Mondadori, Feltrinelli, Guanda, and Crocetti offer the better known collections. To the above names, which are more easily found in bibliographical notes and essays, I wish to add that of Laura Romani, whose first collection has recently appeared in a rather shy and modest fashion under the title *Poesie* (1965-1985) ("La Lira di Anfione," Roma, 1985).

Born in the shadow of San Carlo ai Catinari, in what, I am sure rightly, she boasts to be the oldest block in the oldest extant section of Rome, Laura Romani exudes her love for the Eternal City equally well through the sound of her poetic word, through her own virtuoso rendition of Mozart and — just as importantly — through her uniquely passionate and altruistic dedication to her job as a state librarian.

Laura Romani's first collection deserves some strong words of praise and should be read together with the most interesting of Italy's contemporary poetry collections. The



partition of the book ("Fantasia cromatica" 7-53; "Intermezzo" 57-58; "Fugato" 61; "Segreto amore" 65-81) already suggests that there is more to the collection than just a list of poems: the musical concept that holds the book together is most likely best understood by people who can appreciate music, perhaps Mozart in particular, as well as poetry. Reading the poems while keeping in mind the headings under which these come is certainly a necessary step. The tempo, the color, and the mood of the poems hold up to the concept of a *sonata*. A more aggressive title for the collection could have called the attention of the reader to the inner plan of the book, but this can just as well be part of the "discovery" process to which one is called in interpreting modern art. Laura Romani's poetry, in fact, touches chords that are as deep as one can find in poetry. The images arise almost always from the physical experience of the senses. An initial contact with nature or the world outside in general becomes a chameleon-like fabric from which the emotions and the fast moving psychological life of the artist "materialize" quite in a literal sense. The autobiographical detail is often very sketchy and generally only wets the curious appetite of the reader, but as the factual information weakens, communication through images takes over; images in turn suggest that the beautiful world of the senses is, above all, a trampoline with which to reach the metaphysical realm of the world of reason or intelligence. We are left with the impression that nature is cherished as being entirely beautiful but that perhaps it possesses only the beauty of an exorcism. Images are often born from a simple experience, as in "Fontana delle tartarughe," obviously a dear and familiar sight to the poet, in the heart of old Rome: "Dal suono d'acque un'ombra s'eleva al cielo-notte / una postura danzante in verde rame / offre ridendo una tartaruga alle stelle" (17). Only one specific fountain — the one that defines the most suggestive and the most hidden of all small squares of the Eternal City — can furnish the right atmosphere for the proper appreciation of the poem, but many other fountains "will do" in a pinch, particularly the one created by the reader on the spur of the moment.

Laura Romani's poetry redefines simple every day reality by rediscovering the magical qualities of the souvenir; an age of wonderment and innocence comes to life as the eyes of the poet-protagonist turn to the very dear relics of an intimate collection of experiences that could easily constitute a personal diary. The new world that comes to life with the magic of a child's story replaces, image by image, the old recollections and drapes them with the light of poetry. Bits of this new life — the life of the artist — are thus preserved forever, now through a passing flashback, now in a continuum where the whirlwind of sounds, thoughts and emotions carries the past experience into the present and the two become one. Overall, the world of the poet remains a very likable world because of its unpredictability, its flexibility, and its magical qualities; it is also a very complex world where the child-like visions often lose their original innocence and turn repeatedly into the labored stream of consciousness of the tried adult. In this process, the discourse breaks up in the face of disappearing factual data and turns into a suggestive cavalcade of images and sounds. The book's partitions seem to repeat this process at a higher level as if the same experiences could be relived only in sound. ". . . / lasciami. Non baciare il mio corpo./ Io non sono qui, e la carta qui stesa / che inarca una vela con le mie parole" (74); ". . . / Se io e te — ma che dico — io e me / ci inoltrassimo? Una cicala fiata nell'ombra" (50). In the "Fugato" (61-62), poetry turns into two pages of prose without punctuation; to the stream of consciousness of the images one adds the stream of the sound of words chasing each other through the full page. In "Desiderio," the stream of ideas in rapid succession is brutally interrupted by a cold fear: "I tuoi occhi



questa sera entro / in chiesa mobilità dell'iride / vetrate d'amore dilatazioni luce / come castagne scoppiettando bruciando / dentro ai miei. Stringimi amore / ho freddo da palazzi di ferro" (66). Laura Romani gives us a definition of poetry that we can take literally as her poetic credo because its literality leads us to the metaphysical world in which the poet writes and operates: "Se dovessi cominciare a scrivere poesie / prenderei a svestire le immagini / come un amante in preda al desiderio / e toccarne l'essenza nel dettaglio" (52). Laura Romani's *Poesie* is a collection full of surprises, enjoyable to read, an ideal place for anyone to begin or to resume the reading of contemporary Italian poetry.

Silvio L. Covi, *University of Southern Colorado*

**James Hay. *Popular Film Culture in Fascist Italy*. Bloomington: Indiana UP, 1987. Pp. 280.**

Along with Marcia Landy's *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema 1931-43* (Princeton UP, 1986) and Elaine Mancini's *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism, 1930-35* (UMI Research Press, 1985), James Hay's *Popular Film Culture in Fascist Italy* is a pioneering effort to chart an unknown territory and to provide a dynamic view of the interaction between popular culture and political institutions, audiences and the national film industry from the '20s to the '40s. By discussing and juxtaposing recent contributions in cultural criticism and media theory (Louis Althusser, David Chaney, Richard Dyer, Jacques Ellul, Clifford Geertz, Stuart Hall, Raymond Williams), James Hay builds on Antonio Gramsci's seminal insight that in fascist Italy, support for the regime is not exclusively ensured through coercion, or through institutional and political channels. On the contrary, Hay demonstrates that the circulation of images, the renegotiation of popular myths, and the testing of mass fantasies play a crucial role in the fostering of consent. Put another way, Hay does not see fascist Italy as a nation of passive, oppressed and duped citizens. Rather he describes how composite audiences actively use the cinema to make sense of complex historical and social processes. The cinema, in turn, addresses these heterogeneous audiences by producing an ideal mirror-image of the national self, with an emphasis on unity beyond class and regional differences.

Hay's argument is all the more convincing, especially when he points out how different genres rely on the narrative structures of the travelogue and of mistaken identity. The travelogue promotes a postcard view of Italy as "The Garden of Europe," and is conducive to a glossing over of regional differences. Plots based on mistaken identity, such as those in Mario Mattoli's white telephone films and in Mario Camerini's urban comedies, can be seen as a form of temporary relief from frustration, routine and disillusionment. The experiencing of someone else's identity turns out to be a glamorous escapade into a higher social class or a more appealing life style. Without kindling subversive attitudes, the escapist cinema of Mussolini's Italy looks at Hollywood for a model. It stretches the imagination of the viewers, who, in the end, acquire a firmer awareness and acceptance of their own class identity in public life and in the domestic sphere.

Exploring as it does six generic matrices in six chapters of careful plot summaries, stylistic commentary and ideological analysis, the organization of Hay's period study puts forth the argument that the cinema helps Italian audiences to find a point of mediation between an oppositional view of social change and political stability, a fascination for modernity and a nostalgia for antiquity, the spreading of a populist mentality and the

lingering on of aristocratic aspirations, a backward, oppressive, rural past and the sudden arrival of consumerism and urbanization. The Grand Hotel, America, the Department Store (*Stracittà*), the Countryside (*Strapaese*), National History and the Colonies, are Hay's six generic matrices which he extrapolates from Fellini's *Amarcord* (1974). Hay's decision to begin his study with *Amarcord*, a film built around popular icons of fascist culture, and to conclude with a chapter discussing how these very same icons fit in the representational universe of the L.U.C.E. documentaries, is most effective. As a result of such an organization of the material, the reader acquires a clear sense of how the rhetorical power of images varies according to their multiple and overlapping itineraries of circulation.

According to Hay, when these popular icons of fascist culture reach the shores of *Amarcord*, Fellini's project is to deconstruct. This claim, however, is less convincing, because it does not address the nature of the relationship the Italian cinema of the '70s entertains with the '30s, in the aftermath of the generational struggle stirred by the events of May 1968. In a review of *Amarcord* ("The Catholic Irrationalism of Fellini," *Film Criticism* 9.1 [Fall 1984]), Pierpaolo Pasolini points out that, based as this film is on the cycle of the seasons, the narrative structure neutralizes the carnivalesque thrust of the images. Fellini's choice of a frame suggests the alignment of historical with biological continuity and a consequent reduction of the processes of culture to repetition. With their spectacular phantasmagoric *mise en scène*, *Amarcord*, Wertmüller's *Love and Anarchy* (1973), and Bertolucci's *The Conformist* (1970) exorcise Fascism into a fascinating object of guilt, without fully giving up its homoerotic premises. This wave of films, which both reject and stage the '30s, is possible in the '70s when, the more the sons of May '68 question previous generations, the more the power exercised by the Name of the Father becomes apparent. The exploration of the past is thus conducted as a man to man affair. Wertmüller's explosion of the Duce's body, at the beginning of *Love and Anarchy*, is not a gesture of deconstruction, but one grounded in a piece by piece dismantling that further eroticizes. After all *Amarcord* is a story centered on the sexual frustrations of a group of boys in a small town. Such an exorcism, however, is possible only during a phase of lucid interrogation of the fathers. May '68 is the enabling historical context within which Fellini, Wertmüller and Bertolucci deal more openly with the ambiguities of an era the postwar establishment in the '50s is eager to dismiss, under the pressures of the Marshall plan and of the Cold War. This is why, with their carnivalesque styles, Fellini and Wertmüller do turn signs upside down and against themselves, but according to an oedipal pattern rather than to a deconstructive project. Their films investigate the pull of a problematic origin only recently rediscovered.

The two crucial axes subtending the organization of Hay's book are the contrast between national and foreign, and the tension between old and new. *Stracittà* and *Strapaese*, the provincial and the exotic, are the rubrics under which fascist cinema specializes in a variety of genres. Hay's model, however, is weary of too rigid dichotomies and a-historical structuralism. He repeatedly stresses that the Fascism of the '20s is different from that of the '30s. But precisely because such a valuable distinction plays a key role in the historicizing of the overall argument, it is surprising that one of the most controversial spokesman for this diversified approach, Renzo De Felice (*Interpretations of Fascism*, Cambridge: Harvard UP, 1977) does not appear in the bibliography. The author includes useful primary sources as well as classic texts on fascist culture, for example the studies by Victoria De Grazia and Edward Tannenbaum. De



Felice's distinction of Fascism as a revolutionary movement in the '20s and as a regime in the '30s, grows out of an understanding of the eclectic nature of Fascism. The latter fails to develop a theory of its own. On the contrary, it perfects the practice of *trasformismo* which it inherits from the political scenario of Antonio Giolitti's Italy and which the British historian Denis Mack Smith amply discusses in his *Italy: A Modern History* (1959). This source is cited in Hay's bibliography. Instead of pushing for actual change, *trasformismo* amounts to the recycle of shifting parliamentary coalitions.

Granted Hay's excellent point that fascist politics alone do not explain fascist culture, his depiction of the fascist film industry tends to be more attentive to problems of ideological function and less to questions of artistic quality. But, perhaps, this is due to the novelty of the subject the author is dealing with and to his primary interest in media theory. As much as it is important to study the until recently unknown imaginary of Mussolini's Italy, we cannot forget the redundancy and stagnation which also make up the provincialism of fascist nationalism at first, and of strict autarchy later on. To be sure, one of the most paramount example of bad taste and poverty of ideas is Carmine Gallone's *Scipio Africanus* (1937), a film known to be one of Mussolini's pet-projects. This kitsch opera for the screen, a sound film shot as if it were a silent one, proves how much the newly founded Cinecittà (1937), the Duce's Hollywood on the Tiber, is lagging behind international standards in terms of technology and experimentation.

In the conclusion, the author states "As social rituals, Italian films enabled their audiences . . . to discover meaning in a world increasingly lacking a divine or monarchical authority" (233). In the attempt to fill in the void left by a missing authority, fascist cinema performs an ideological function comparable to the one carried out by allegory in medieval times. Allegory mediates between the theological and the mundane, the individual and the larger Christian universe. In analogous fashion, the cinema of fascist Italy develops viable strategies and terms of identification, so that an ideal and national self may become the mirror-image of composite audiences torn by regional and class differences. This achievement of the unity of the national body politic, in the image of the Duce, is what the cinema of Fascism strives to represent. And to the ideological imperative of a unified national body corresponds the obsession with the male body staged over and over again in the '20s, through the strong men film of Saetta and Ajax, Maciste and Samson. But from James Hay we learn that the matrix of this genre is also stored in the L.U.C.E. documentaries celebrating Mussolini as the ultimate embodiment of the Italian nation.

We can therefore advance the hypothesis that fascist "genre" films can be understood not just in the light of Fellini's popular icons in *Amarcord*. They can also be seen as amplifications of the changing personae of Mussolini's public image. By wearing attires suited for life in the Grand Hotel or work in the countryside, outfits for urban living and uniforms for colonial expeditions, the Duce's body articulates the same inner struggles, chronic contradictions and mass fantasies kindled by the commercial cinema of the period. A new terrain of exploration for future research on the fascist cinema might, then, be a history of female spectatorship, since the representation of the leader's male body is the text tutoring generic diversification. In his study, in addition to class and region, James Hay does address the question of gender, but only at the level of iconography. Very little is still known about the mechanisms of identification seducing female audiences into consent or marginalizing them in Mussolini's virile, corporate society.

Angela Dalle-Vacche, *Yale University*



## Books Received

- Anderson, William. *Dante the Maker*. London: Hutchinson, 1983. First ed. 1980.
- Antonioni, Michelangelo, director. *L'avventura*. Ed. Seymour Chatman and Guido Fink. New Brunswick: Rutgers UP, 1989. Pp. 229.
- Bargagli, Girolamo. *The Female Pilgrim (La pellegrina)*. Tr. with intr. and notes by Bruno Ferraro. Carleton Renaissance Plays in Translation. Ottawa: Dovehouse, 1988. Pp. 154.
- Barilli, Renato. *Rhetoric*. Tr. Giuliana Menozzi. Theory and History of Literature 63. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Pp. 164.
- Bondanella, Peter and Manuela Gieri, eds. *La Strada. Federico Fellini, Director*. Pp. 220. \$12.
- Brevini, Franco, ed. *Poeti dialettali del Novecento*. Torino: Einaudi, 1987. Pp. 611. L. 32,000.
- Bricchi, Mariarosa. *Due partigiani due primavere: un percorso fenogliano*. Il portico, biblioteca di lettere e arti 87. Ravenna: Longo, 1988. Pp. 110. Lire 16,000.
- The Canadian Journal of Italian Studies* 11, n. 36 (1988). Special Issue on Italian Linguistics and Dialectology. Pp. 262.
- Cancelliere, Vito Marino. *Un pedante viene battuto. Analisi del discorso bruniano nel Candelaio e nella Cena delle ceneri*. Berne: Peter Lang, 1988. Pp. 201.
- Cannon, JoAnn. *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. London: Associated U Presses, 1989. Pp. 139.
- Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. U of Illinois P, 1988. Pp. 173. \$19.95.
- Catania, Corrado, ed. *Pirandello e D'Annunzio nel cinema*. Atti di un convegno. Agrigento: Centro di ricerca per la narrativa e il cinema, 1988. Pp. 89.
- Cavallini, Giorgio. *Strutture tendenze esempi della poesia italiana del novecento*. Biblioteca di cultura 371. Roma: Bulzoni, 1988. Pp. 202. L. 22,000.
- Colilli, Paul. *Petrarch's Allegories of Writing*. Studi e testi di bibliologia e critica letteraria 16; n.s. Gen. ed. Renzo Frattarolo, Albert N. Mancini, Marco Santoro. Napoli: De Dominicis, 1988. Pp. 190. \$20.
- Daniello, Bernardino. *L'esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la comedia di Dante*. Ed. Robert Hollander and Jeffrey Schnapp with Kevin Brownlee and Nancy Vickers. Hanover: Published for Dartmouth College by

- UP of New England, 1989. Pp. 502.
- Dante. *The Banquet*. Tr. with an intr. and notes by Christopher Ryan. Saratoga: ANMA Libri, 1989. Pp. 253.
- De Caprio, Vincenzo, ed. *Poesia e poetica delle rovine di Roma: momenti e problemi*. Quaderni di studi romani, ser. 1, n. 47. Roma: Istituto nazionale di studi romani, 1987. Pp. 166. L. 35,000.
- De Leonardis, Cesare. *Il finto incanto*. Critical text, intr. and notes by Olimpia Pelosi. Second ed. Atripalda, AV: WM Editrice, 1988. Pp. 247.
- \_\_\_\_\_. *Il re superbo*. Critical text, intr. and notes by Olimpia Pelosi. Pompei: Le Pleiadi Editrice, 1987. Pp. 149.
- Depaoli, Massimo. *Il linguaggio del rock italiano*. Pleiadi, collana diretta da Franco Mollia. Ravenna: Longo, 1988. Pp. 198. L. 22,000.
- Differentia. Review of Italian Thought*. Ed. Peter Carravetta. 1(Autumn 1986). Pp. 315.
- Di Paolo, Maria Grazia. *Beppe Fenoglio fra tema e simbolo*. L'interprete 47. Ravenna: Longo, 1988. Pp. 134. Lire 18,000.
- Di Pilla, Francesco. *Albert Camus e la città del dialogo (con un inedito dello scrittore)*. Prolusione tenuta sabato 19 novembre 1988 per l'inaugurazione del 681<sup>o</sup> anno della fondazione dello Studio. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1988. Pp. 54.
- Dombroski, Robert S. *Antonio Gramsci*. Twayne World Authors Series, Italian Literature, Anthony Oldcorn, Editor. Boston: Twayne, 1989. Pp. 148.
- Egan, Margarita., trans. *The Vidas of The Troubadours*. Vol. 6, ser. B, Garland Library of Medieval Literature. New York: Garland Publishing, 1987. Pp. 124.
- Fenoglio, Beppe. *A Private Matter*. Tr. Maria Grazia Di Paolo. American University Studies, ser. 2, Romance Languages and Literatures, vol. 70. New York: Lang, 1988. Pp. 165.
- Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Ser. 1, vol. 224. Firenze: Olschki, 1989.
- Finiello Zervas, Diane. *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti. Locust Valley, NY: J. J. Augustin Publisher, 1987. Pp. 472. Illustrations [52 unnumbered pp.].
- Folengo, Teofilo. *Macaronee minori: Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*. Ed. Massimo Zaggia. Nuova raccolta di classici italiani annotati diretta da Gianfranco Contini, 11. Torino: Einaudi, 1987. Pp. 840. L. 60,000.
- Franz, David. *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*. Columbus: Ohio State UP, 1989. Pp. 275.
- Gardiner, Eileen, ed. *Tales of Firenzuola*. 2. ed. New York: Italica P, 1987. First

English Tr. 1889. Pp. xxx+100.

Giammarino, Mara. *Incontro con D'Annunzio*. Nuovepagine/letteratura. Roma: Serarcangeli editore, 1988. Pp. 70. L. 15,000.

Harrison, Robert Pogue. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988. Pp. 208. \$ 25.

*Italiana*. Selected Papers from the Proceedings of the Fourth Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian. November 20-22, 1987, Atlanta, GA. Ed. Albert N. Mancini and Paolo Giordano. Rosary College Italian Studies 2, River Forest, Illinois. 1989. Pp. 332.

*L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero*. Atti del convegno organizzato dai ministeri affari esteri e pubblica istruzione. Roma, 1-4 marzo 1982. Supplemento alla rivista *Vita italiana - Documenti e informazioni* 3.40 (1982). Roma: Presidenza del consiglio dei ministri. Direzione generale delle informazioni, dell'editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, 1982. Pp. 500.

*I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*. Ed. Louise George Clubb et alii. Vol. 2, 1987. Firenze: Villa I Tatti, 1987. Pp. 274.

Kirkpatrick, Robin. *Dante's Inferno: Difficulty and Dead Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1987. \$42.50.

Klopp, Charles. *Gabriele D'Annunzio*. Twayne World Authors Series, Italian Literature, Anthony Oldcorn, Editor. Boston: Twayne, 1988. Pp. 138.

Jannaco, C. and M. Capucci. *Il Seicento*. Third rev. ed. *Storia letteraria d'Italia*. New ed. A. Balduino. Milano: Vallardi (by Piccin Nuova Libreria, Padova), 1986. Pp. 973. L. 95.000.

Jeuland-Maynaud, Maryse. *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*. Roma: Ateneo, 1986. Pp. 158.

*Leopardi nella critica internazionale*. Ed. Mario Santoro. Quaderni di "Esperienze letterarie" 1. Napoli: Federico & Ardia, 1989. Pp. 301.

Marti, Mario. *I tempi dell'ultimo Leopardi (con una "giunta" su Leopardi e Virgilio)*. Humanitas, Collezione di Studi e testi di scienze umane a cura di Mario Marti e Gino Rizzo, 4. Galatina: Congedo, 1988. Pp. 177.

Miceli Jeffreis, Giovanna. *Lo scrittore, il lavoro e la letteratura: la rappresentazione del lavoro nella narrativa di Italo Svevo*. Il novecento letterario: saggistica, critica, testimonianze 7. Abano Terme: Piovan, 1988. Pp. 128. L. 18,000.

*Moving in Measure. Essays in Honour of Brian Meloney*. Ed. Judith Bryce and Doug Thompson. Hull: Hull UP, 1989. Pp. 242.

Ochino, Bernardino. *Seven Dialogues* Tr. with intr. and notes by Rita Belladonna. Centre for Reformation and Renaissance Studies, University of Toronto, Tr. Ser. 3. Ottawa: Dovehouse, 1988. Pp. 98.



- O'Healy, Áine. *Cesare Pavese*. Twayne's World Authors Series 785, Italian literature. Boston: Twayne Publishers, 1988. Pp. 178.
- Paden, William D., ed. and tr. *The Medieval Pastourelle*. Vol. 34, ser. A, Garland Library of Medieval Literature. 2 vols. New York: Garland Publishing, Inc., 1987.
- Pelosi, Olimpia. *Cinque saggi sul Polifilo*. Salerno: Edisud, 1987. Pp. 84.
- \_\_\_\_\_. *Il sogno di Polifilo; una quête dell'umanesimo*. Second ed. Salerno: Edisud, 1988. Pp. 168.
- Petrillo, Raymond. *Itinerario del primo Verga: 1864-1874*. Serie studi 3. Catania: Biblioteca della Fondazione Verga, 1987. Pp. 242.
- Piazza Nicolai, Adeodato. *La doppia finzione*. Chicago: Insula, 1988. Pp. 98.
- Ricci, Franco. *Calvino Revisited*. University of Toronto Italian Studies 2. Ottawa: Dovehouse, 1989. Pp. 229.
- Santoro, Mario. *Ariosto e il Rinascimento*. Napoli: Liguori, 1989. Pp. 384.
- Shapiro, Marianne. *The Poetics of Ariosto*. Detroit: Wayne State UP, 1988. Pp. 278.
- Snyder, Jon R. *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*. Stanford UP, 1989. Pp. 297.
- Spunti e ricerche. Rivista d'italianistica*. Department of Italian. University of Melbourne. Vol. 1, 1985. Vol. 2, 1986.
- Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*. Ed. Paolo Cherchi and Michelangelo Picone. Il portico, Biblioteca di lettere e arti 86. Ravenna: Longo, 1988. Pp. 318. L. 45,000.
- Substance*. Special Issue on *Contemporary Italian Thought* 53 (1987).
- Syska-Lamparska, Rena A. *Stanislaw Brzozowski: A Polish Vichian*. Pref. Wiktor Weintraub. *Studia Historica et Philologica* 17. Firenze: Le Lettere, 1987. Pp. 191.
- Tusiani, Joseph. *La parola difficile: autobiografia di un italo-americano*. La casa rossa, collana di nuova narrativa meridionale. Fasano: Schena, 1988. Pp. 408. L. 25,000.

## **CALL FOR PAPERS**

### **THE AMERICAN ASSOCIATION FOR ITALIAN STUDIES**

**will hold its 10th Annual Convention**

**APRIL 19-22, 1990**

**in Charlottesville, Virginia,  
at the Charlottesville Sheraton and the University of Virginia.**

**AAAIS now accepts proposals for papers on all aspects  
of Italian literature and culture.**

**The selected proceedings of the Conference will be published.**

**Please send proposals to the Conference Director:**

**Tibor Wlassics  
452 Cabell Hall  
University of Virginia  
Charlottesville, VA 22903**

# ***SUBSCRIBE!***

## **Annali d'Italianistica**

### **VOLUMES SOLD OUT:**

- volume 1 (1983), Pulci and Boiardo (unbound photocopy available)
- volume 2 (1984), Guicciardini (unbound photocopy available)

### **VOLUMES AVAILABLE:**

- volume 3 (1985), Manzoni
- volume 4 (1986), Autobiography
- volume 5 (1987), D'Annunzio
- volume 6 (1988), Film and Literature
- volume 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature

### **VOLUMES IN PREPARATION:**

- volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism
- volume 9 (1991), Italy's Literary Culture since the Sixties, the Modern and the Postmodern

**Subscriptions: Domestic: Regular \$12; Institutions \$19; back issues: add \$3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): \$21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 328 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170.**













## **The University of North Carolina at Chapel Hill Graduate Studies in Romance Languages and Literatures**

**The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.**

**Faculty.** Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year. René Girard is a Distinguished Adjunct Professor of Romance Languages.

**Publications.** The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica*.

**Library Facilities.** The University of North Carolina Davis Library contains over 3,000,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. The Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University give easy access to those holdings that complement the University of North Carolina libraries.

**Fellowships and Teaching Assistantships.** The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships: Graduate School Merit Fellowships (including limited teaching assignments): \$9,000-15,000; in addition to teaching stipends of \$3,200 per section per semester, endowments enables the Department to offer supplemental scholarships of \$1,000-2,000 to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

**Admission.** Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by February 1.

# AdI

## Annali d'Italianistica

volume 1 (1983), Pulci and Boiardo

volume 2 (1984), Guicciardini

volume 3 (1985), Manzoni

volume 4 (1986), Autobiography

volume 5 (1987), D'Annunzio

volume 6 (1988), Film and Literature

volume 7 (1989), Women's Voices

volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism

volume 9 (1991), Italy's Literary Culture since the Sixties:

The Modern and the Postmodern

Subscription rates: Domestic: Regular \$12; institutions \$19; back issues: add \$3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): \$21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Address all correspondence to: The Editor, *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 328 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170. Shipping date: first week of December.